

Aspectos populares del fantasy en la literatura rural del Centenario

Intervenciones modernas en la
construcción de la tradición.

Autor:

Cilento, Laura

Tutor:

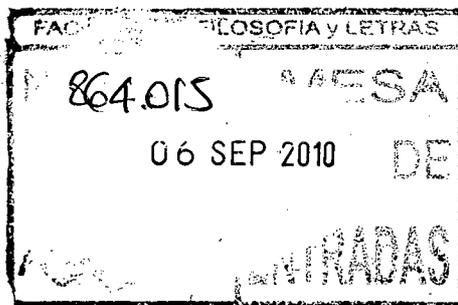
Pellettieri, Osvaldo

2010

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras.

Posgrado

Tesis
17.2.10



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TESIS DOCTORAL

*Aspectos populares del fantasy en la literatura rural
del Centenario: intervenciones modernas en la
construcción de la tradición*

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Dirección de Bibliotecas

Director de tesis: Dr. Osvaldo Pellettieri

Doctoranda: Laura Cilento

(DNI 18.419.808 - exp. 898.347)

Buenos Aires, 3 de septiembre de 2010

Introducción

Capítulo I

Presentación del problema

Literatura rural y *fantasy* en su circulación popular

En este orden de análisis se llega a la conclusión de que el Poema es enteramente una abstracción (un sueño): y ésa es la verdad. Las palabras no sirven para designar, para nombrar cosas, sino recuerdos. Es un habla con la que se puede recordar, pero con la que no se podría vivir.

Ezequiel Martínez Estrada. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*. Volumen I, "El habla del paisano"

Ha sido ampliamente reconocido que el nacionalismo cultural del Primer Centenario concentra sus esfuerzos en construir una tradición en la que el ámbito rural encontraba un lugar privilegiado. Partiendo de esta amplia premisa, el propósito es observar de qué manera la literatura popular interviene en esa discusión, tanto mediante la inmersión en los caminos que abría la autonomía paulatina del discurso literario (con sus géneros, sus reorientaciones temáticas del pasado y sus precursores), como desoyendo o contrariando las pretensiones de los intelectuales que buscaban articular un canon de encarnaciones viriles y esforzadas del pasado, con los gauchos como participantes de las gestas fundacionales de la nacionalidad argentina.

Por este motivo se recortó una zona de circulación de la literatura popular que es la revista periodística y de actualidades. La selección recayó en *Caras y Caretas*, la primera publicación que logró superar las fórmulas más sectarias en su género, se sostuvo en el tiempo (apareció entre 1898 y 1939) y proveyó una fórmula que siguieron otras revistas posteriores. Recorrer las páginas de una revista popular como *Caras y Caretas* arroja la impresión de asistir a un permanente fluir de discursos y de coexistencia de posturas opuestas en lo que respecta a la actualidad, pero que también se aprecia en la oferta artística y literaria. Tanto los intentos del Nativismo, que representa el nacionalismo cultural de una manera característica, como su alternativa, una literatura "festiva" y desinteresada, aparentemente orientada hacia la satisfacción de las demandas de los numerosos lectores, ocupaban sus respectivos espacios en

la publicación. Son rasgos notables de esta última literatura amena alejarse de las estéticas miméticas mediante la fantasía, la comicidad y la introducción de la palabra del otro cultural a través de la oralidad ficcionalizada.

Es interés particular de este trabajo de investigación desentrañar el modo de construcción y funcionamiento de este segundo conjunto, considerado un corpus de literatura que elabora, en la misma época en la que se construye una tradición literaria nacional más o menos oficial, otra tradición, también selectiva¹, al margen del Realismo, cuya peculiaridad estética –la opción distintiva por lo antimimético– denominaremos abreviadamente *fantasy rural*.

Criollismo mediatizado y *fantasy*

La revista *Caras y Caretas* constituyó un proyecto periodístico sobresaliente por su extensión (apareció entre 1898 y 1939) y por sus características modernizadoras. Bajo el lema "Semana festivo, literario, artístico y de actualidades", unió la tradición preexistente en nuestro país de revistas satírico-políticas con una propuesta de lecturas generales para un gran público, lo que implicó sumar, con importante intervención de lenguajes visuales (especialmente fotográficos), información política internacional, resonantes casos policiales, eventos sociales, noticias de ciencia y medicina, *faits divers* y viñetas humorísticas. La literatura, que incorporó la publicación permanentemente, ocupaba la sección central y ofrecía espacios de una página, que en cada número se multiplicaban con aportes de cuentistas, costumbristas urbanos o rurales, y de géneros emparentados con el folklore (leyendas, casos, etc).

Probablemente por tratarse de una publicación que pagaba las colaboraciones, el perfil de los autores de literatura se multiplicó tanto con miembros fijos del staff, en general ajenos a los mecanismos consagratorios de la "academia" (valgan como ejemplos los nombres de Fray Mocho, seudónimo de José Álvarez, director de la revista hasta su muerte en 1903; Severiano Lorente; Julio Jaimes, que firmaba "Brocha Gorda", etc) como con escritores de una trayectoria más compleja, ligada a instituciones consagratorias y con compromisos estéticos definidos, como en los casos de Martiniano Leguizamón (Nativismo), Roberto Payró (Realismo), Leopoldo Lugones y Horacio Quiroga (Modernismo), que intentaban profesionalizarse publicando en diversos medios.

¹ Raymond Williams comprende con este concepto no solo la noción de que la tradición no es espontánea, coincidentemente con la propuesta de construcción de tradiciones de Hobsbawm (para quien "construcción se emparenta con "invención") (1992), sino además que está atravesada por un dinamismo histórico preciso. En definitiva, en forma opuesta a la concepción vulgar de que la tradición es "un segmento histórico relativamente inerte de una estructura social: la tradición como supervivencia del pasado", la que propone la concibe como "una fuerza activamente configurativa, ya que en la práctica la tradición es la expresión más evidente de las presiones y límites dominantes y hegemónicos. [...] Lo que debemos comprender no es precisamente 'una tradición', sino una tradición selectiva: una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social." (1977: 137-138)

La atención del estudio se centrará en aquellas colaboraciones literarias que se aproximan temáticamente al universo rural, o que incluyen personajes de esa extracción, como modo de recortar un conjunto que permita trabajar problemas relacionados con la literatura popular en el contexto de la nacionalización de los contenidos identitarios. La generación que se aprestaba a festejar el Primer Centenario de la Revolución de Mayo en 1910 veía consolidado un circuito de literatura popular que había contado con el precedente de la literatura gauchesca y que participaba de un fenómeno cultural conocido como "criollismo", que el crítico Adolfo Prieto define de la siguiente manera:

Paradójicamente, sin embargo, en ese aire de extranjería y cosmopolitismo, el tono predominante fue el de la expresión criolla o acriollada; el plasma que pareció destinado a unir los diversos fragmentos del mosaico racial y cultural se constituyó sobre una singular imagen del campesino y de su lengua; la pantalla proyectiva en que uno y otro de los componentes buscaba simbolizar su inserción social fue intensamente coloreada con todos los signos y la parafernalia atribuibles al estilo de vida criollo, a despecho de la circunstancia de que ese estilo perdía por entonces sus bases de sustentación específicas: el gaucho, la ganadería más o menos mostrenca, el misterio de las insondables llanuras. (1988: 18)

A su vez, el circuito de la cultura "alta" letrada también se aproximaba a esos contenidos con la intención de favorecer procesos identitarios nacionales, lo que implicaba elegir los géneros y los registros serios que jerarquizaban los problemas sociales de integración y otros debates ideológicos, auspiciados tanto por el primer nacionalismo cultural como por la adhesión a estéticas como las del Realismo y el Naturalismo. La intención es reconocer la particularidad con la que la literatura popular rural se presenta frente a las distintas reconstrucciones de su universo por parte de los letrados cultos. El período comprendido entre 1900-1910, al que se dedicará este estudio, permite observar con nitidez inaugural para nuestra literatura la densidad del incipiente campo intelectual, que sintetiza Ángel Rama en su conferencia "Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica" cuando se refiere no solo a las jerarquías, sino principalmente a las particulares condiciones de circulación de los textos, los cruces entre lo "culto" y lo "popular" en su -hasta ese momento- inédita fluidez y novedad:

Las secuencias [literarias] conviven con otras que les son heterogéneas y es esta superposición de estratos artísticos, la que confiere espesor a cualquier época histórica [...] Así el modernismo convive con el desarrollo del criollismo [...] Pero si rastreamos en zonas menos atendidas por las historias literarias (poemas para canto, manifestaciones espontáneas) descubriremos que las formas tradicionales campesinas que designamos como folklóricas, conviven con un nivel diferente de ellas en que se produce una reestructuración semiurbanizada de sus formas, generando una secuencia que no puede asimilarse a ninguna otra del período. (1974: 98-99)

En la búsqueda de este peculiar acercamiento popular a los “temas nacionales” que acompaña la institucionalización de la literatura argentina en la década del Centenario, sobresalen algunas opciones estéticas e ideológicas propias de lo popular-mediatizado. *Caras y Caretas* permite analizar concentradamente a través del marco común que brinda como publicación de interés general que alberga producciones literarias. El registro humorístico-satírico, el diálogo y la superación de los tipos de ficción “oficiales” a través del recurso al *fantasy* son marcas distintivas de esa posición y han sido escasamente estudiados como parte de un fenómeno que contribuye a revisar la omnipresencia de las estéticas de signo oficialista y conservador que ha sistematizado la literatura histórica y crítica. El presente estudio buscará hacer visibles esas interferencias entre series literarias heterogéneas que producen la “reestructuración semiurbanizada” referidas por el crítico uruguayo, y que tienden lazos con las incipientes instituciones literarias.

Entre los trabajos de investigación y crítica literaria que amplían la relación entre agentes consagrados -y consagradores- del campo intelectual y los modos de producción literaria no consagrados ocupa un lugar importante el estudio de la literatura popular de circulación no libresca al que Adolfo Prieto dedica un libro, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna* (1988), cuya comprensión del fenómeno requiere concebir los vínculos entre sistemas cultos y sistemas populares como relaciones transaccionales. En esta línea, aunque con mayor énfasis en las apropiaciones cultas, Graciela Montaldo, en *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*, propone la hipótesis de que “Precisamente uno de los aspectos que impacta de la tradición rural en la literatura no es su mera presencia sino la conjunción con las estéticas o los sistemas ideológicos más innovadores [...] Por esta razón se va creando a lo largo de décadas una tradición muy particular que, marchando en la dirección contraria a la reivindicación tradicionalista del pasado, extraña, desde la modernidad, los mitos culturales de la Argentina” (1993: 12). Pocos años después, en *El cuerpo del delito. Un manual* (1999), Josefina Ludmer (desde su concreta deuda con el libro de Adolfo Prieto) cristaliza en torno de una novela gauchesca, y un ícono cultural como Juan Moreira, una revisión del período del Centenario que presta atención al proceso de reconversión de la literatura popular tradicional a una literatura popular moderna, entendida a través de las nuevas mediaciones tecnológicas ofrecidas por la prensa. A su vez, advierte acerca de los nuevos verosímiles, futuristas e irracionales (el ocultismo, las supersticiones, los prodigios), que aporta la prensa, aunque no los remite a la cultura rural sino a la urbana.

Los dos primeros rasgos (humor-sátira y diálogo), según señalaremos con mayor precisión en capítulos IV y V son compartidos por la literatura dramática y el espectáculo teatral del período, cuyos pivotes costumbristas-caricaturescos señalan la incursión por los extremos de lo hiper mimético (el realismo ingenuo del primer costumbrismo y del Nativismo teatral) o de lo antimimético cómico, como en el caso de los sainetes. Señalaremos oportunamente los cruces entre ambos sistemas literarios, el de la narrativa breve y del teatro popular, desde sus coincidencias en los autores que lo cultivaron, el público consumidor y los imaginarios comunes.

A fin de aislar y analizar las posibilidades extremas que distinguen esa opción popular, se privilegiaron los textos en los que al rasgo temático de lo popular – rural se suma la evasión de los principios realistas por la introducción de lo sobrenatural. Con la finalidad de aportar un criterio de literatura antimimética que sobrepase los límites formalistas e institucionalizados con sus taxonomías genéricas, este estudio adoptará la categoría de *fantasy*, tal como la propone Rosemary Jackson:

Como término crítico, 'fantasy' se aplicó en forma más bien indiscriminada a cualquier tipo de literatura que no da prioridad a la representación realista: mitos, leyendas, cuentos de hadas y folklóricos, alegorías utópicas, ensoñaciones, escritos surrealistas, ciencia ficción y cuentos de horror, todos textos que presentan 'otros' territorios, diferentes del humano. (1986: 11-12)

A su vez, los estudios que han dado cuenta de la literatura antimimética se concentraron en la producción de ciertos autores modernistas del período y se orientaron al análisis de los modelos europeos o latinoamericanos. La perspectiva más interesada por la función social de este tipo de ficción es la de críticos como Rafael Gutiérrez Girardot, quien en "Literatura fantástica y modernidad en Hispanoamérica" llega incluso a precisar dos líneas de producción de este tipo de literatura: una correspondiente a la literatura fantástica y maravillosa, y otra orientada hacia lo maravilloso o absurdo cómico-satírico, que abreva en los cuentos populares (1994: 101). El presente trabajo tendrá en cuenta esta sistematización para abordar el corpus seleccionado, que en este caso se desplaza a la literatura rural.

El cruce entre el tipo de ficción y la intervención del evento verbal de la transmisión duplica ese conflicto, que es tanto acerca de la naturaleza de los hechos evocados como acerca de la univocidad en la reconstrucción del pasado. Ambas tensiones se resuelven en una deliberada reformulación de los géneros folklóricos, de la puesta en la superficie de las mediaciones escritas-periodísticas- y en la "reanimación" de la tertulia, de la charla de fogón y, en definitiva, de la actuación (verbal), que se enfrentan –en las mismas páginas de esa revista- a la clausura en la que desembocará el narrador nativista.

Como punto de partida, se considerará la hipótesis de que el *magazine* popular permite contemplar en su dimensión compleja y completa el panorama de la construcción de tradiciones al que se enfrentaba la generación del Centenario, entre otros motivos porque ofrece revitalizados los eventos de la conversación popular y diversos grados de monumentalización literaria de esa charla original, en un espectro que abarca desde la reconstrucción hasta la desaparición.

Hipótesis de trabajo

La presente investigación estuvo orientada por las siguientes inquietudes:

En primer lugar, consideramos que la literatura antimimética (englobada en la categoría de *fantasy*) es un objeto de estudio poco abordado en las perspectivas historicistas de

la literatura argentina, y constituye una zona de la producción literaria reveladora respecto de las posibilidades que ofrece un campo literario para plantear problemas de autonomía y experimentación, así como para constituirse en reservorio o "memoria cultural" por su poder evocador de experiencias diversificadas respecto de la *episteme* moderna, vinculadas al horizonte de creencias de grupos y comunidades en tensión con el marco transformador de la modernización.

En segundo lugar, nos interesa proponer que existió antes y durante la década del Primer Centenario una reflexión programática acerca de la literatura nacional que contempló la inclusión de los contenidos ligados a la creencia de las clases populares y – correspondientemente- de las culturas del pasado argentino, como parte de la identidad cultural que se esperaba consolidar en una literatura propia. Puede señalarse una reflexión fundacional al respecto en *La tradición nacional* de Joaquín V González (1888). No obstante, esta actitud propicia a la incorporación de creencias y supersticiones populares en la literatura fue implícitamente desestimada por los autores nativistas de la región pampeana-litoral, cuya actitud predominantemente realista –emblemáticamente sostenida por Martiniano Leguizamón- resultó una inclinación claramente diferencial respecto del regionalismo literario fundado en el folklore tradicional del resto del país (practicado por el mismo González en *Fábulas nativas*, o por Ricardo Rojas en *El país de la selva*, ambos anticipados en las mismas páginas de *Caras y Caretas*).

En tercer lugar, buscamos ofrecer a partir de un problema puntual la posibilidad de comprenderlo en diferentes frentes y posiciones estéticas. Frente a la cuestión de lo irracional de la cultura, el Nativismo ya señalado y el *fantasy* rural encontraron diversas respuestas estéticas. En el primer caso, las zonas de la creencia fueron obliteradas o bien "citadas" como objeto de evocación cultural racionalizada, mientras que en el segundo se adoptaron diversos procedimientos para evitar esa posición más ortodoxa de clausura del pasado. Este *fantasy* rural habla de la necesidad de representar "temas nacionales" sin concebir de manera cerrada y excluyente el universo criollo, sino de alguna manera tratando de incorporarlo al horizonte moderno de la cultura letrada urbana e incorporándose a su vez –buscando una pertenencia- en la trama cultural criolla. Por este motivo, sus autores son de variada extracción (rioplatense y española, principalmente) y orientaciones diversas: Fausta Garbino Guerra, "Santos Contreras", Severiano Lorente, Eduardo L. Holmberg, Constancio Vigil, Charles de Soussens, Juan José de Soiza Reilly, Javier de Viana, Raúl Montero Bustamante y Horacio Quiroga, entre otros;

En cuarto término, analizado en el período del Centenario y como parte de la oferta de una revista de actualidad y variedades, el *fantasy* rural se diferencia del Nativismo que se manifiesta también en el medio periodístico, pero legitimado por las instituciones letradas. La divergencia del primero puede sintetizarse por la apertura a dos mediaciones: la tecnológica y la estética. Por una parte, entonces, la primera mediación se hace presente en las nuevas tecnologías periodísticas que aproximan los objetos, los someten a métodos de registro y verificación (entrevistas, fotografía) y muestran viva la cultura rural a los lectores de esa publicación escrita, actualidad plena que obliga a la literatura escrita para esa publicación a tener en cuenta los cruces que se establecen con sus universos ficcionales. Mediación estética

también, porque esos cruces entre la ficción y la actualidad periodística (entre otros) resultaron –aunque sea en apariencia paradójico– el ámbito propicio para liberar y autonomizar la literatura de sus funciones políticas y didácticas.

En quinto y último término, la literatura antimimética se puso al servicio de la literatura popular dado que acentuó la otredad cultural y promocionó la libertad formal operando más allá de los límites infranqueables del Realismo decimonónico, aunque se valió de uno de sus procedimientos más legitimados: la ficcionalización de la oralidad criolla. Hay, por lo tanto, un costumbrismo que no obedece al canon de lo puramente referencial y un signo “extrañado” que desenfoca la oralidad criolla de los diálogos para introducir pluralidad y polémica, e incentivar la hilaridad en una dirección satírica variable e inusitada, ya sea por el carácter fabuloso de los hablantes, por lo excéntrico de su situación o por la abierta discusión que en definitiva plantean con el imaginario rural tradicional.

Aproximaciones generales y problemas específicos

Los siguientes núcleos problemáticos organizarán una aproximación cada vez más puntual al corpus de cuentos seleccionados bajo la categoría de *fantasy* rural:

1) la inserción del discurso literario en el medio periodístico

Este nivel amplio de percepción del fenómeno parte del presupuesto de que las colaboraciones literarias publicadas por *Caras y Caretas* se someten a un doble régimen de producción: uno, auspiciado por las pautas formales de los géneros de la cultura letrada; otro, surgido de una clara conciencia, por parte de sus autores (correspondientes al *staff*, especialmente) de que la literatura sería leída en el contexto de un interés por la actualidad, por los “temas candentes” de esa semana y, en definitiva, como una continuidad con la oferta global de la revista. Así, aparecen el carácter festivo, satírico o paródico, respecto de la “literatura culta”, o bien distintas formas de “contaminación” como la editorialización de las anécdotas ficcionales, o la actualización, frente a la construcción de universos idealizantes y distantes en el tiempo de los “géneros serios” como los episodios históricos o las leyendas.

Esta aproximación requerirá poner entre paréntesis la noción de autonomía que caracteriza la institución literaria moderna, aunque esta autonomía pueda pensarse como el horizonte hacia el que tiende en definitiva el ejercicio de la escritura literaria para varios de los autores de *Caras y Caretas* en ese y en otros medios. Considerando el *fantasy* como una variante que vertebra la relación entre las prácticas y la escritura literaria de ficción, el seguimiento de ese pasaje se hará con la perspectiva de la “institucionalización en proceso” que muestran los textos publicados en ese medio, y de esta manera se encauzará en una dirección diversa y más restrictiva que las ofrecidas por las perspectivas de investigación previas, centradas en el estudio detenido de la dinámica global de funcionamiento de la revista (Romano y Rogers principalmente, v. capítulo II)

II) la inserción de lo popular y del fantasy a través de hablantes

Una de las modalidades más frecuentes en el corpus de cuentos populares es la inserción de personajes hablantes, lo que significa que tendrán su propia palabra y no serán presentados monológicamente por un narrador omnisciente. Precisamente, estos textos en los que tiene la palabra un personaje popular adelgazan la voz narrativa y se transforman en diálogos. Desde esa oralidad se impone un horizonte popular que desarticula las reglas de los géneros narrativos, del decoro, de la estética del realismo y del "conservadurismo" de estéticas serias, que generalmente se asoman al campo para idealizar al gaucho, ennobleciéndolo y restringiéndolo a los heroicos y decorosos puestos militares y pastoriles que representaron en el pasado las actividades más ligadas con las concepciones nucleares de lo identitario en el presente de vísperas del Centenario.

Si bien las herramientas de reducción de la seriedad de estos personajes reside en el humor y en la comicidad, pautas de la publicación, aportaremos un elemento más: las situaciones sobrenaturales en las que se insertan los personajes hablantes populares potencian los rasgos de lo insólito, liberan sus opiniones y desacralizan las jerarquías sociales y políticas. El límite operativo de estas ficciones no es inmediatamente social, sino estéticamente provocativo de los modos de producción literaria, como advierte la misma Rosemary Jackson al cerrar su definición de *fantasy*: "En sí misma, no es una actividad socialmente subversiva: sería ingenuo comparar el *fantasy* con la política anárquica o revolucionaria. Sí perturba, sin embargo, las 'leyes' de la representación artística y las reproducciones de lo 'real' en la literatura" (1986: 11-12). El presente trabajo estará dirigido a observar los aportes de la producción literaria popular en la institución literaria, en el cuadro de opciones del sistema, más que en la democratización o en la formación de públicos lectores.

A su vez, el corpus permite diseñar un contraste en el uso de las categorías del *fantasy*, de las que también se apropian con fines más serios y conservadores autores como Godofredo Daireaux o Fausta Garbino Guerra, o con las que polemiza Martiniano Leguizamón. En estos casos, la función del diálogo será determinante, y escindiré las opciones estéticas nativistas y realistas de las populares-antimiméticas.

III) el subgrupo de cuentos con hablantes populares que incluye narradores orales

Un fenómeno más específico dentro del corpus es la presentación de personajes hablantes populares que incluyen al menos un narrador oral, lo que implica que se representa una situación completa de comunicación literaria popular: alguien que narra un episodio para un auditorio. En esas situaciones pueden observarse rasgos muy peculiares a partir de un quiebre en la homogeneidad del sistema de creencias, que resulta en casos en los que el narrador oral no cuenta con la aceptación o la credibilidad esperadas; un miembro del auditorio, que a veces es un personaje urbano, cuestiona la "verdad" de esas historias, precisamente porque ponen a prueba la creencia en lo sobrenatural.

En ese sentido, la opción por la literatura antimimética que representa el *fantasy* obedece a dos criterios:

a- esta categoría de la ficción es aquella en la que se operan las marcas culturales más fuertes de secularización, en las que son más contundentes no solo las operaciones de desencantamiento, sino las de autonomía ficcional e institucionalización literaria. Como afirma Fredric Jameson,

...la más auténtica vocación de la leyenda en nuestros tiempos no sería la reinención de la visión providencial invocada y anunciada por Frye, sino más bien su capacidad, por la ausencia y por el propio silencio de la forma misma, de expresar esa ideología de desacralización por la que los pensadores modernos, desde Weber hasta la Escuela de Francfort, han tratado de transmitir su sentido del empobrecimiento y constricción radicales de la vida moderna. (1989: 109)

Paradójicamente, el primer objetivo consistirá en advertir cómo una literatura aparentemente “anti” o “a” institucional respecto del sistema literario como la publicada por un magazine contribuye a esa misma institucionalización de un género intrínsecamente popular como el cuento.

b- puede considerarse la opción por el *fantasy* como una respuesta específica de la literatura popular a los problemas de nacionalización cultural propuestos por el Centenario, que se traduce en dos movimientos: por un lado, esta literatura realiza un “comentario popular” a la modernización, con plena conciencia de la efectividad de una intervención ficcional en los debates del momento; por otro lado, reduce los géneros serios no modernizadores, como la leyenda, el caso, la fábula y el sucedido, *actualizando* su mensaje para presentarse como alternativa al cierre de la tradición, hecho “desde arriba” y con clausura de sus consecuencias actuales, y trabajando con los mismos materiales que el nativismo, pero desarticulando su función ideológica.

Capítulo II

Estado de la cuestión. Reconversiones, canonizaciones y otros modos de transacción cultural

II.1. Modernidad y democratización

En el nacimiento de la revista ilustrada *Caras y Caretas* intervinieron dos intelectuales de disímiles orígenes: Eustaquio Pellicer, poeta humorístico nacido en la ciudad española de Burgos, y Bartolomé Mitre y Vedia, hijo y homónimo del primer presidente nacional, líder político liberal y fundador del diario *La Nación*. Luego de un intento anterior de Pellicer por fundar la revista y sostenerla en Montevideo (1890-1892), la idea fue adoptada por el hijo del líder porteño; sin embargo, ninguno de los dos asumió el rol de director cuando se relanzó en Buenos Aires, de manera definitiva, el sábado 8 de octubre de 1898. Un pico de impopularidad de España luego de la independencia de Cuba, poco oportuno para exponer a Pellicer, y el “decoro” que Mitre impuso a su hijo ante la posibilidad de que su nombre quedara ligado a una revista de sátira política (dirigida al General Julio A. Roca, presidente opositor), habrían sido los factores que transfirieron esa función a José S. Álvarez, escritor costumbrista conocido por su seudónimo más frecuente: Fray Mocho (Pignatelli, 1997).

Si bien ya existía en nuestro medio cultural una larga tradición de periodismo político-satírico², la propuesta de *Caras y Caretas* practicó algunas novedades sobre esa continuidad:

- profesionalizó a sus colaboradores, quienes por primera vez en nuestro país accedían a una retribución monetaria por sus escritos;
- superó las prácticas partidistas de la prensa sectorial y abrió la sátira política a amplios sectores de nuevos lectores, ya que aspiraba a una tirada masiva;

² “...A lo largo de todo el siglo XIX, los periódicos satíricos, jocosos, joco-serios y / o burlescos –que tomaron por objeto y convirtieron en personaje a muchos nombres propios de la política y el arte en la Argentina – organizaron un circuito en paralelo y contrapunto con el de los grandes diarios. Surgieron, fugaces y explosivos, estrechamente vinculados a la intervención en la coyuntura política y articulados a partir del discurso polémico. Desde allí desplegaron una enorme diversidad de materias y discursos.” (Román, 2000)

- incorporó, a las secciones habituales de materiales humorísticos y artísticos (plástico-literarios), campañas publicitarias y abundantes avisos (“Comenzó abarcando el 25 por ciento del total de las páginas y, desde entonces, acusó un progresivo aumento que, con pequeños altibajos, alcanzaron su punto culminante en 1920 donde el material publicitario ocupaba la mitad de la revista”; Pignatelli, 1997);
- se diseñó con una innovación de tecnología gráfica que “será un factor constitutivo esencial y una de las claves de su éxito” (Gutiérrez, 1999: 35) dado que
 - prácticamente inauguró en el país el empleo de cromos y fotograbados (ya en su primer número publica un reportaje fotográfico de carácter social, el Gran Premio Nacional, sistema de trabajo que luego desarrollaría sistemáticamente para cubrir notas de toda índole), la impresión por sistemas tipográficos, y luego, en 1905, la utilización de máquinas rotativas para las ilustraciones, que signó el fin de la técnica litográfica. (1999: 36)

El protagonismo de las “artes visuales”, tanto en el campo de la ilustración como en el de las técnicas fotográficas, era exhibido permanentemente, desde la participación de un dibujante en el equipo de conducción de la revista (puesto ocupado en sus primeros tiempos por otro español, Manuel Mayol), las firmas de las ilustraciones acompañando cada artículo rubricado a su vez por los escritores, y las secciones especialmente dedicadas a “sacar provecho” del adelanto técnico (como la denominada “Paseos fotográficos”).

Detrás del lema “Semanario festivo, literario, artístico y de actualidades” con el que se autonominó *Caras y Caretas*, se articulan las coordenadas modales y de miscelánea temática, la necesidad de atender múltiples intereses, y un modo de tratamiento irreverente. No obstante comprender una enumeración “completa”, este lema puede desmontarse para incluir otros elementos no dichos aunque no menos importantes para la fórmula: la iniciativa comercial, que parece contraponerse –al menos desde una concepción romántica e idealizada– a lo artístico³; la moda de recuperar el pasado histórico desde la actualidad. La revista suele estar muy atenta a episodios histórico-políticos importantes como efemérides, así como a los géneros de la conmemoración y la evocación, todas éstas operaciones que el nacionalismo cultural venía emprendiendo desde las diferentes instituciones sociales. El lema, entonces, debe leerse desde el juego de ambigüedades sugerido por el título mismo: el original y la simulación, lo que se muestra como la cara y lo que esconde, la careta. El final de la transparencia absoluta, propio de los medios que surgen para la masividad y se distancian de la “Tribuna de doctrina”, explícita declaración de fe liberal que constituía el lema de periódicos representativos como *La Nación*. Y una alianza entre lo artístico (las carátulas evocan a su vez la actividad teatral) y la representación. Curiosamente, la imprenta de esta

³ Analizando la circular que anunciaba la aparición de la revista, Romano concluye que “despliega una serie de tópicos (el humor carnavalesco referido a lo político, el tono burlón y uso de la chanza, la preocupación por contar con firmas prestigiosas) afines con el proyecto periodístico, pero entrelazados con la necesidad comercial, *cuya autonomía discursiva no se animan a reconocer*” (2004: 185. Subr. mío).

nueva revista estaba instalada en un antiguo teatro: “En la platea habían armado las máquinas, mientras que en los palcos funcionaba la tipografía” (Pignatelli, 2005).

En los últimos años, y más allá del análisis propio de las historias del periodismo, la crítica cultural rescató el valor de *Caras y Caretas* para la comprensión de los procesos de democratización de comienzos del siglo XX. En esa dirección pueden citarse los estudios de Geraldine Rogers, quien basada en Habermas destaca que la cultura de los medios de comunicación de masas es una cultura de integración: reúne información y raciocinio, formas periodísticas con formas literarias, en una selección orientada por el entretenimiento y el *human interest* (Rogers, 1998: 61). El advenimiento de propuestas como la de *Caras y Caretas*, en este sentido, habría permitido superar la brecha que comenzaba a abrirse entre dos formas de producción cultural, a las que denomina “subcampo de la alta cultura o cultura legítima”, y las del “subcampo de la producción degradada o no legítima”. Este último queda definido por la distancia respecto de las normas de legitimación literaria y por la imagen de “continuidad” entre un público y sus escritores, que comparten un campo de experiencias o sensible (1998: 58-60). Como el semanario “hace circular y produce legitimación: acrecienta su capital simbólico al publicar a los escritores y otorga a los lectores de grupos sociales en ascenso un modo de adquirir un mínimo de crédito simbólico” (1998: 62), ejerce un nuevo tipo de continuidad, integradora más que diferenciadora. Si bien pone en práctica los criterios de mercado (preeminencia del gusto del público, entretenimiento sobre tendencia estetizante), incorpora criterios de valoración del subcampo de la producción restringida (“el arte como algo inefable y como empeño desinteresado en la perfección del hombre, la jerarquización de los géneros”, 1998: 63).

Simultáneamente, Josefina Ludmer en su ensayo *El cuerpo del delito* define *Caras y Caretas* como la “enciclopedia cultural de la globalización y del fin de siglo /.../ el lugar de la mezcla nacional de todas las líneas culturales del período” (1999: 250). Teniendo en cuenta los medios técnicos que constituyen la modernidad de la publicación, llama la atención acerca de su rasgo multitemático:

Todas las esferas de la cultura aparecen allí en estado de fragmentación, contaminación y serialización: en forma de montajes y collages diversos, de columnas, cuadros y series /.../ Mezcla la ciencia, la literatura, la política y el periodismo de la época global, con los nuevos íconos de la cultura de masas; mezcla por lo tanto la cultura alta y la nueva cultura popular. Mezcla realidades y ficciones, y también lo escrito con lo gráfico y fotográfico, con la publicidad y con el mercado (1999: 251).

Por su parte, Eduardo Romano hace residir en los rasgos del diseño –más que en la heterogeneidad de los contenidos- la fórmula novedosa y exitosa de la revista. Basado en teorías del hipertexto del campo de la informática y de la teoría literaria, presta especial atención a esa capacidad de conectar el mensaje verbal a imágenes, diagramas o a otros textos verbales, además de modos de sobretitular, de firmar, diferencias en el tipo de papel elegido, la presencia o no de colores, entre otros rasgos que producen, como dice el título de su libro, una

“Revolución en la lectura”: “la bi o múltiple textualidad de la hoja diagramada, o de las páginas enfrentadas, influye sobre la lectura, que improvisa siempre algún modelo tipológico de secuencialidad, porque el hipertexto llamado publicación periódica *reúne, organiza y jerarquiza* una serie indefinida y heterogénea de hipotextos” (2004: 8. Subr. del autor).

II.2. La fórmula multimodal del magazine (1900-1910)

La literatura de la revista ilustrada *Caras y Caretas* que constituirá el corpus es, en principio, literatura que se construye como tal en su *producción para* y su *circulación dentro* de las coordenadas que propone ese medio, con toda la impronta modernizadora que deriva, precisamente, de los dispositivos tecnológicos puestos en juego. Tanto por su carácter multitemático (señalado por Ludmer) como por sus condiciones materiales (apelativas de un nuevo lector, en términos de Romano), el fenómeno se encuadra en la mediatización, entendida como “el proceso de producción de significados originado por las potencialidades derivadas de la puesta en funcionamiento de dispositivos tecnológicos que median la interacción comunicativa” (Pardo Abril, 2008: 72).

A su vez, la significación peculiar que propone el discurso mediático, donde se afinan diversas propuestas semióticas a partir de modos de comunicación que apelan a diferentes capacidades de percepción (visual, auditiva, olfativa, táctil, etc) y las entran en diferentes medios materiales (textuales, gráficos, imágenes, sonidos, etc), se concentra en la noción de multimodalidad.

Gunther Kress asegura que debería resultar imposible construir el sentido de los textos, incluso si optáramos por seguir la cadena verbal solamente, sin tener una idea clara de en qué medida otros rasgos contribuyen a ese mismo fin y que, en definitiva, no es posible comprender el lenguaje y sus usos sin entender el efecto de todos los modos de comunicación que están copresentes en el texto (2000: 337). De esto se sigue, como corolario lógico, la propuesta de que todo discurso es multimodal, y de que “el amalgamamiento de códigos y de recursos verbales y no verbales en los discursos es la forma de expresión natural y compleja mediante la cual los seres humanos construimos significado” (Pardo Abril, 2007). El modo convoca determinadas condiciones humanas, biofísicas, para percibir la realidad y las articula en sistemas semióticos; cada sistema signico implica de diferente manera las modalidades sensoriales y debe considerarse parte del contexto, considerado este último en términos de Van Dijk (2008) como los componentes de la comunicación que se definen en la comunicación misma, ya que no solo la componen sino que la constituyen como tal⁴. La mediatización

⁴ “...Text and talk not only are *constituents* of (or even produced by) their contexts, but also appear to be *constitutive* of their contexts: by addressing parliament about military action in Iraq, Tony Blair is also setting or defining UK foreign policy” (Van Dijk, 2008: 4. Subr. del autor). En este sentido, hay una apreciación del mismo Van Dijk en su *Discourse and Context* que da cuenta de que la variación de estilo como dato de contexto es solo una de las dimensiones posibles para delimitar la ubicación ideológica de dos periódicos diferentes; otras variantes que parecen confundirse con el estilo y que

periodística, a su vez, hace más visible y espectacular la apelación a distintos modos de percepción humana a partir de su permanente desenvolvimiento tecnológico y técnico, intensificado hacia fines del siglo XIX.

Puede asegurarse que la modernización de la revista porteña *Caras y Caretas* no radica tanto en los modos (el visual -caricatura política) o en los géneros (el editorial jocoso), incluso en los registros (el humor), que ya habían sido practicados y constituyeron la tradición periodística del siglo XIX⁵, sino en la hibridación de todos ellos, con la suma de nuevos recursos tecnológicos como la fotografía de prensa, en la nueva lógica de la *revista ilustrada o magazine de actualidad*.

Un recorrido por los números de *Caras y Caretas* correspondientes al año 1905 permite observar, desde la pauta organizativa de la revista y desde algunos de sus géneros, de qué manera se diversifica el tratamiento de los materiales, que en el caso de este estudio, por tratarse de contenidos rurales son tributarios de tradiciones anteriores, es más significativa del proceso de “absorción” y reelaboración desde nuevas pautas multimodales, en las que interactúan géneros, modos y temáticas diversos en torno de la representación del personaje popular(criollo) y otros contenidos rurales.

Geraldine Rogers, en “Veinte centavos en la ranura. Rasgos de una esfera pública emergente en *Caras y Caretas* de 1900” (2000), parte del presupuesto de que en la apertura del siglo se verificaba una “creciente desjerarquización cultural” (p. 1) y del concepto de “materialismo democrático” como rasgo definitorio de la modernización argentina⁶, en el contexto más amplio de la conformación de la esfera pública en el cambio de siglo. Ideológicamente, la revista conjuga el interés por apelar a un público cada vez más amplio con una puesta en práctica de las “demandas sociales de democratización cultural” (p. 1). El resultado es una oferta anticonservadora, integradora, caracterizada por:

- cuestionamiento a la censura moral

llamaríamos multimodales, probablemente sean las que concreten más contundentemente las diferencias: “ For instance, if we compare the news reports about the ‘same’ event in London’s broadsheet newspaper *The Times* and tabloid *Sun*, we tend to describe the differences between the newspapers in terms of ‘style’. [...] they are differences between newspapers and not individual speakers (as group members), and secondly they pertain to a complex set of discourse properties, e.g., printed layout, photos, news report structure, headlines, lexical choice, topic choice, and rhetorical structures, among others (Jucker, 1992).” (Van Dijk, 2008: 112).

Precisamente, la multimodalidad cuestiona, si continuamos la lógica del contexto propuesta por Van Dijk, la consideración de los componentes de la comunicación abstractos y aislados, o definidos *a priori*: “El análisis de los procesos de producción y distribución (o difusión) del mensaje nos ayuda a apreciar éste en su materialidad y su sentido real” (Williamson, 2005).

⁵ V. Gutiérrez (1999); Romano (2004) y Claudia Román (2000).

⁶ En el libro de Ángel Rama *Las máscaras democráticas del modernismo* (1985). Cf. la propuesta de Graciela Montaldo acerca de la aproximación de ese movimiento a la cultura popular y a la órbita de los escritores profesionales (se tratará en capítulo VIII).

- incorporación de una versión escrita de la lengua de uso oral contemporánea
- crítica a “los rodeos y circunloquios para expresar las cosas más sencillas”
- tendencia “a atenuar o negar la virulencia de los conflictos” (p. 2), lo que se expresa en el uso de la sátira política que no buscó afectar más que al sector roquista, dejando sin cuestionar las instituciones estatales en sí mismas. Esto implica “una creciente solidaridad de intereses entre la configuración que las transformaciones imprimían al plano de lo político y las que provenían de las leyes del mercado” (p. 3)
- articulación de un discurso para representar a grupos extensos y heterogéneos, desplegados en “fragmentos discontinuos” que permiten el reconocimiento “sin necesidad de contar con una homogeneidad de base” (p. 5).
- Aparición de los raros y asociales, sobre los cuales se abren distintas resoluciones para la representación: 1º) un encuadre médico-legal, en el que la interpretación higienista se “naturaliza” como sentido común; 2º) “rarifica” el lugar de enunciación, que al tiempo que plantea la crítica a la cultura de masas la pone en boca de locos o marginales, y por eso mismo la clausura; 3º) la ficcionalización autonomizada de “la función pedagógica y de su apego a toda legalidad”.

Esta “representación de un mundo comunitario de lectores como comunidad de consumidores” produce un efecto consensual de la esfera pública que obedece mucho más al horizonte de expectativas de la revista que a rasgos objetivos de la sociedad conflictiva del momento (p. 3). Demostró un “potencial emancipatorio” que niveló al artista, habitualmente privilegiado por su acceso al cumplimiento de deseos imaginarios, a los sectores marginados de la sociedad, pero que la misma cultura de masas –según Rogers- “clausura en el momento mismo de darle representación”.

Algunas pautas de su organización y sus secciones fijas dan cuenta de los cruces de modos presentes de manera constante. A medida que las ventas crecían, la revista comenzó a aumentar notablemente su volumen; mientras los primeros números tenían 24 páginas, un par de años después, en el comienzo de siglo, llegó a quintuplicar esa cantidad. La publicación constaba de dos portadas que –salvo solemnes excepciones, como la muerte de Bartolomé Mitre, o los números almanaque del cambio de año- eran viñetas políticas, ilustradas generalmente por los dos artistas destacados Manuel Mayol o José María Cao (otro español) y con algunos versos pareados o diálogos como epígrafe. La portada externa utilizaba colores plenos, mientras que la segunda portada, en general en blanco y negro y del mismo papel de los contenidos, funcionaba como separador aproximadamente en la mitad de la publicación. El siguiente ejemplo puede dar cuenta de la portada (interior, en este caso, aunque excepcionalmente presente colores):

Con el título “¡Cruz diablo!” (fig. 1), las coplas inferiores fijan algunos significados para la imagen ilustrada de un gaucho que pasa a caballo por las inmediaciones de la casa de gobierno: *“Llegando a la tapera el pingo se resbala, /y tiembla el que lo monta y pasan aturdidos/ sabiendo, temerosos, que allá están guarecidos/ la viuda, el chancho rengo, el perro y la luz mala”*. Esta portada es representativa por varios motivos: en primer lugar porque sitúa en un primer plano,

tanto de imagen como de voz, a un hablante popular criollo, gesto muy frecuente en la revista, opción que vincula *Caras y Caretas* con la principal tradición literaria popular de la Argentina, la poesía gauchesca, caracterizada, tanto o más que por sus temas rurales, por sus enunciadores gauchos. En segundo lugar, produce un desplazamiento cultural del personaje criollo, que sale de su ámbito campero y se introduce en el corazón de lo urbano, ámbito al que evaluará sinecdóquicamente por el edificio que representa la institución política, la casa de gobierno.

La perspectiva del gaucho está construida desde el primer plano, y desde la reproducción de su voz, pero se traduce también en la situación temporal de la escena. La luna, los pájaros y el murciélago en cada uno de los ángulos de la imagen connotan el misterio propio de lo nocturno-sobrenatural, que se liga al imaginario supersticioso atribuido al hombre de campo, completado en el texto por la mención de entes del folklore pampeano: la viuda (característica figura de fantasma o "aparecida"), animales siniestros y la inexplicable luz que suele verse a campo abierto. Por obra de otro desplazamiento (esta vez metafórico), esos seres, connotativos de lo sobrenatural maligno, aunque puedan verse en las afueras habitan -"están guarecidos"- no en el campo, sino en la ciudad, más precisamente en el lugar donde residen las autoridades políticas. Por abducción, los funcionarios políticos son monstruos. La reacción del hombre de campo (estereotipo del hombre común) es de terror: "el pingo se resbala", "pasan aturdidos", "temerosos". Tanto el gesto del personaje como el título de la viñeta aluden a un mecanismo supersticioso de defensa: el conjuro, gestual y verbal, ante la amenaza de lo maligno.

Algunas secciones fijas, como "Sinfonía", que funcionaba a modo de editorial, también contaban con un registro oral-popular y abundantes ilustraciones, aunque no protagonistas de página como en la portada. La cobertura netamente periodística correspondía al espacio entre las dos portadas, en las que se destacaban acontecimientos de la semana, tanto del orden nacional como internacional, y ofrecían abundantes fotografías (alternadas en algunos casos con dibujos que tenían la función de "reconstruir" información que no había podido registrarse fotográficamente. La ilustración, en ese caso, cumplía la expresa función de reemplazar la foto imposible), y no desestimaban la intercalación de "faits divers", secciones de actualidad tecnológica (inventos) o de curiosidades (récorde, personas o animales con particularidades físicas o de conducta). A continuación de la segunda portada aparecían los géneros más variados y se ofrecían de manera dispersa y no diferenciada la mayor parte de los textos literarios.

Una lógica de entramado combina los modos visual-texto, visual-imagen, visual-diagramación, visual-cromático, visual-tipográfico e incluso visual-táctil. Este último aspecto multimodal merece enfatizarse porque sobredimensiona la propuesta "festiva" de la publicación con la sorpresa y la novedad en el armado material y su manipulación por parte del lector; los "trucos" comprenden desde la ilusión óptica de superposición en una tapa que tiene insectos dispersos casi en relieve y "casualmente" distribuidos como en transparencia sobre la habitual viñeta; también ofrece páginas con discos de cartón giratorios, con troquelados y con desplegados. En el caso señalado por Pignatelli (1997), un dibujo en la portada de una caja fuerte tiene la tapa troquelada para que el lector pueda abrirla; adentro se

encuentran solo telarañas, en clara alusión a la mala administración económica; el epígrafe invita: "Presentamos la caja con la puerta/completamente abierta, / por si a nuestros lectores les conviniera/ver lo que adentro tiene". El efecto de la multimodalidad y de los intergéneros produce la impresión de una publicación donde los discursos se unen por un "aire de familia"; los temas son igualmente amenos; la publicidad se integra al universo de la actualidad y de la noticia, porque en muchos casos se diagrama de la misma forma (artículos a dos columnas, que incluyen un informe médico o el testimonio de un famoso y terminan ofreciendo un producto medicinal, un cosmético o una prenda de vestir), o bien porque, en el otro extremo del diseño publicitario, algunos avisos casi no poseen texto verbal y ofrecen una ilustración con la misma ambición estética de las ilustraciones artísticas de la revista, o bien impregnan con intención humorístico-satírica sus imágenes⁷. Uno de los principales anunciantes, cigarrillos Monterrey, nunca repite de número en número las figuras que destaca su publicidad a página completa (en una estructura de imagen más epígrafe que se parece mucho a la portada). En definitiva, lo llamativo –a diferencia de las pautas publicitarias posteriores– es la apelación permanente a la inestabilidad sorprendente de los géneros y los discursos.

Este efecto de compenetración casi absoluta entre los diferentes materiales, más allá de dar cuenta de la eficacia comercial de la revista, refuerza permanentemente las actitudes que se espera que asuma el lector. Veremos, sin embargo, que se presentan, en los puntos de cruce intermodal, algunas ambigüedades.

El año 1905 se sitúa en un punto promedio de la historia de la revista en esta primera etapa fundacional. En 1903 había fallecido el director José S. Álvarez, a quien sucedió otro miembro de la redacción, Carlos Correa Luna; se continuó con la línea impuesta hasta 1912, año en el que varios colaboradores se separaron para fundar la revista *Fray Mocho* (claro homenaje al director fallecido, desde el momento en el que adoptaron su seudónimo). Por otra parte, en 1905 debutaba en *Caras y Caretas* el nombre más representativo de la figura de escritor profesional: Horacio Quiroga, con "Europa y América", colaboración que apareció en el n. 372 (18-11).

Simultáneamente a la irrupción de un escritor claramente vinculado a la escritura literaria profesional y consagrado por esa tarea, durante 1905 cristaliza, y se hace más visible por su frecuencia, un objetivo periodístico particular: registrar, describir y difundir la vida de los sectores marginales de la ciudad mediante los recursos testimoniales de la fotografía y la transcripción de la "voz del otro", y desde ese propósito se diseña otra carrera de escritor profesional. El género es practicado fundamentalmente por el uruguayo Juan José de Soiza Reilly, quien tenía una identificación muy fuerte con la estética modernista (por ende con la literatura, que practicaba paralelamente) y se aproxima a la crónica. En este sentido y para la construcción de la figura pública de este escritor, el valor de la nota se centraba en su presencia "en persona" en los lugares (conventillos, asilos y basurales) y destacaba su fuerte aproximación subjetiva al fenómeno porque, como buen periodista, también vuelca la voz del otro, pero con una contundente operación estilizante.

⁷ Para un análisis más detallado del diseño publicitario, v. Romano 2004, especialmente parte III, cap. 4.

Durante ese año, y alternando su nombre real con el seudónimo Agapito Candileja, Soiza Reilly (o Reyly) publicó:

- “El filósofo de los perros” (n. 343; 29-4);
- “En las regiones de la pobreza” (n. 345; 13-5);
- “El invierno de los pobres” (n. 348; 3-6);
- “Un pueblo misterioso” (n. 370; 4-11);
- “El alma de los perros” (378; 31-12)

Los cuatro primeros textos son crónicas periodísticas, mientras el último es un texto de ficción, aproximado al cuento filosófico (será tratado en el capítulo X). La lectura en serie de estas colaboraciones arroja algunas constantes, que junto con textos de otros autores, estabilizan ciertas representaciones acerca de la pobreza urbana. Nos vamos a detener en dos crónicas en las que aparecen destacadamente personajes criollos. “El filósofo de los perros” narra la visita a un personaje que vive solo con un grupo de perros. El texto destaca la falta de contacto social y construye el estereotipo del misántropo sabio, en un envío a la tradición mítica que acuñó la relación entre pobreza y sabiduría: “La forma de vida proclamada por la ‘secta del perro’ remite a un conjunto de valores que reivindican la vida simple, el alejamiento de los bienes materiales, el desposeimiento absoluto” (Pardo Abril, 2008: 25). Mientras el narrador cronista privilegia otros referentes, de corte religioso (“vive la legendaria vida de su hermano Roque /.../ y de su hermano Job”), este “prófugo del ruido” urbano, que duerme casi a la intemperie con sus animales, es asociado por el título de la nota con el emblema del filósofo de los perros, y por la ilustración de un barril, a Diógenes.

La humanización de los animales, que son tratados como familia y esposa (en el caso de una de las perras hembra), se complementa con la imagen metonímica de pobreza como mal colectivo, que solo se plantea cuantificándola con nominaciones de grupos humanos: “legión de perros” y “tribu canina”.

El recurso de la transcripción de otras voces ingresa conflictivamente respecto del grado de idealización que habían implantado la presentación verbal –voz del cronista narrador- y las imágenes:

- Vea, señor. Yo quiero mucho a mis perros, porque ellos han tenido para conmigo la ternura que no tuvo ni siquiera mi madre... ¿Acaso sabe usted quién ha sido mi madre? ¿No? ¡Es gracioso! Yo tampoco lo sé... Pero ¿qué importa? Yo sé mucho. Y si nunca he sabido nada de lo que nadie ignora, en cambio sé mucho de lo que nadie sabe. Crean que estoy loco. Me miran, pero *no me ven*... Cada hombre piensa como dos hombres... ¿Se ríe usted? ¿Misterio? No. Un perro cualquiera, -mejor cuanto más viejo-, un perro que nunca haya leído lo que dicen los libros, pero que sepa revolver cajones de basura, sabrá más ciencia que

el más sabio sabio... Sí ¡el más sabio sabio!... ¿Pero sabe usted quién ha sido mi madre? ... (subr. en el original)

Su código aparentemente críptico no transmite ninguna verdad filosófica concreta, excepto el relato de que sus perros han sido más solícitos con él en su enfermedad que cualquier ser humano. La idealización se interrumpe ante el discurso recursivo y caótico, la voz del mismo "filósofo" que el narrador cronista evalúa, desplazando la supuesta sabiduría hacia la patología: "Y el envidiable loco, con la incoherencia de su charla, aminora la longitud de las horas. ...". La ambigüedad de la calificación "envidiable" se refuerza por la ironía de los epígrafes de las fotos, cuando con un registro excesivo en solemnidad se habla de "domicilio del filósofo" para referir a quien vive bajo los árboles o en una habitación precaria y derruida. El mismo Soiza Reilly, que aparece sonriente con su sombrero rancho en la foto (a una más que prudente distancia física del entrevistado) parece querer cerrar con un manto pintoresquista una nota que no tiene más intención que mostrar una excentricidad.

Con el seudónimo de Agapito Candileja, "El invierno de los pobres. Una visita al asilo municipal" es una nota más ambiciosa, ya que cubre dos páginas de la revista. El narrador cronista elige una época del año, "el frío cual perro hostigador acelera en las calles los pasos de la gente", que es particularmente reveladora de las diferencias sociales. El reclamo de que "nadie piensa en el destino de la hermandad de Gorki" tiene la finalidad de ofrecer la información del asilo nocturno abierto en el sur de la ciudad de Buenos Aires como "lo desconocido" de la realidad urbana. La revista muestra lo que no se ve, no se conoce, no se puede pensar, con abundante material fotográfico, de forma tal que ese "no registro" de la realidad sea invertido. No hay, sin embargo, relación entre hacer visible la pobreza y explicar o denunciar sus causas sociales; por el contrario, las dos representaciones de la causalidad o bien biologizan ("condenados por las leyes de su propia médula al peregrinaje de la sordidez"; el asilo nocturno es "Visible mácula de desdoro para el orgullo de esta gran ciudad de los palacios áureos") o remiten a los caprichos de la fortuna, al azar (en el final de la nota, el viejo criollo al que se le da la voz advierte: "... Hay que tener mucho cuidau, amigo, con las picazones del orgullo. ¡Vea que cuando menos lo esperamos el carro se da güelta... y no hay remedio...").

A pesar de que en este caso, a diferencia de "El filósofo de los perros", la pobreza no está asociada a misantropía sino a su administración estatal (a través de instituciones como el asilo) y por lo tanto al agrupamiento, que la sociedad moderna impone como modo de clasificar y separar la marginalidad, Soiza Reilly destaca solo una voz para transcribir: la del gaucho veterano de guerra Sinforiano, "un viejo criollo de vivaracha ancianidad". Su honorable pasado, de servicio militar en la Guerra del Paraguay (1865-1870), y particularmente bajo el mando del General Mitre ("...le solí cebar mate al viejito don Bartolo..."), se opone a un presente de pobreza que no está explicado, pero sí justificado sin ningún tipo de denuncia: por un lado, retoma las aspiraciones metafísicas del masculino pobre, en la línea de Diógenes: "...Nosotros no semos vagos, ¿sabe? Tenemos una profesión: semos filósofos"; por otro, agrega las connotaciones religiosas, asociadas a la práctica de la caridad, que un tanto deshonestamente intenta describir como un "servicio" hecho por él a las otras clases (que lo oculta a él mismo, en tanto pobre, como *objeto* de la caridad): "Nosotros

semos necesarios a la humanidad, ¿sabe? Y no se ría... Si no fuera por nosotros, todas esas gentes caritativas que nos favorecen no podrían ir al cielo, porque nosotros les damos motivos pa que sean virtuosas...". La idea de que un veterano de guerra pueda acceder a una retribución estatal en forma de jubilación o pensión no es propuesta ni por el personaje ni por el cronista; si bien el anciano criollo da nombres de políticos concretos y reales, su solicitud sigue la línea del asistencialismo más tradicional: "Voy a mandarle a Quintana [entonces el presidente nacional] una solicitud, pidiéndole que nos haga en la Avenida de Mayo un asilo grande, como los que hay en Francia...".

El carácter colectivo de la pobreza queda refrendado en las fotografías, que muestran grupos de personas en grandes habitaciones; en el caso de los hombres, anota al pie irónicamente "Un congreso de filósofos", dirigido a una foto de huéspedes del asilo, de aspecto físico muy deteriorado, en pose y alineados en dos filas. Si todas las fotografías se tomaron en espacios interiores, ya que el lugar visitado en esta ocasión es el asilo, los dibujos que se entrecruzan en la nota crean un sentido alternativo, ya que las imágenes que introducen no sólo corresponden a la intemperie, sino que depositan a los pobres literalmente en la calle, su lugar original: alguno está sentado en el umbral de una casa; otros, en el cordón de la vereda. Otro duerme en la calle mientras un perro deambula en las inmediaciones. La ambigüedad se corrobora en la multimodalidad (oferta simultánea de ilustración y fotografía): ¿dónde prefiere la publicación que estén los pobres, adentro o afuera?

Hay una observación que puede realizarse con certeza: los pobres no están asociados a la violencia, sino simplemente a la carencia material. Sus representaciones están construidas con mayor proximidad al lugar de la víctima que al del "peligro social". De esta manera se preserva el interés por los "raros y asociales" con una gran ambivalencia entre el afán referencial de lo informativo y un efecto de extrañamiento que deja en suspenso los aspectos preocupantes del fenómeno. A su vez, el personaje rural comienza a ser entrañable y próximo (mientras el nativismo tiende a considerarlo entrañable en tanto es lejano).

II.2. Cabe preguntarse, frente a estos espectáculos periodísticos de la pobreza con los que supuestamente la revista "corre el velo" ante sus lectores de clases medias, qué ocurre con los personajes criollos populares en la literatura que se publica en *Caras y Caretas*. Si la literatura periodística no mezcla el discurso sobre el delito con el discurso acerca de la pobreza, debe tenerse en cuenta que varios sistemas literarios argentinos se habían fundado en la relación entre el habitante rural y la pobreza y/o el delito. Valga la mención de dos protagonistas representativos: Martín Fierro (1872 y 1879) de José Hernández, y Juan Moreira, de Eduardo Gutiérrez (como novela de folletín, 1879-1880; como adaptación teatral, 1884-1886). El primero cierra el sistema literario de la poesía gauchesca (Rama, 1982), mientras el segundo abre dos sistemas: el de la novela folletinesca (que tendrá muchos otros héroes seguidores del modelo del perseguido político como Moreira, que el autor, también periodista, tomaba de casos reales: Hormiga Negra, el Tigre del Quequén, entre otros) y el del teatro gauchesco (Pellettieri, 1986; 1987; 1990; 2002), que será un éxito popular por su difusión (se representó inicialmente, como final de espectáculos circenses, en diversas partes del interior y de la región

platense) y propiciará una simpatía generalizada hacia lo campesino, por sus aspectos reivindicatorios, en el fenómeno que Adolfo Prieto denominó “criollismo”.

Con un criterio complementario respecto de la propuesta periodística, *Caras y Caretas* se ubicará en un proceso de revisión del paradigma moreirista. Salvo algunas excepciones, como el caso del cuento “Los salvajes – el enemigo”, del autor socialista Alberto Ghirardo (n. 348, 3-6) (en el que un gaucho, despechado por la negativa de la hija de unos italianos, los asesina), la violencia no se asocia con los habitantes rurales. Desde el punto de vista netamente temático, resulta significativo de la transición el cuento “Conciencia”, de Gustavo A. Steinfeld (n. 345; 13-5). Un gaucho vagabundo que decide cometer un robo para afrontar la enfermedad de su madre reconoce en la víctima de su delito a un pobre padre de hijos enfermos, sufre un dilema moral y lo resuelve resignando el atraco. Medita, pone en juego una facultad racional y unos valores morales, y rectifica la relación pobreza-robo (desechando la impronta del delito justificado socialmente de José Hernández en la *Ida de Martín Fierro*).

Los personajes criollos, tanto los de campo adentro como los habitantes de las zonas suburbanas, no solo no son agresivos o desafiantes frente a la autoridad, sino que están ligados a acciones más verbales que épicas. Varios autores destacados de la revista (Fray Mocho, Nemesio Trejo, entre otros) se especializan en el costumbrismo en su variante de diálogo (en muchos casos con narrador virtual, sin voz), y desde el momento en el que se deja hablar a esos personajes surgen zonas de su cotidianidad, de su vida privada, sus diversiones, sus relaciones amorosas, sus pleitos familiares y, en una vertiente paralela, sus críticas a los sistemas políticos, ligados al engaño, del que son víctimas lúcidas.

“Afilando”, de Nemesio Trejo (n. 348, 25-3) utiliza para su título una expresión característica del lunfardo (variedad correspondiente a los hablantes populares) para referirse al cortejo amoroso. No obstante, el diálogo entre los dos jóvenes criollos sintetiza los cruces de un texto con múltiple orientación:

- ¿Hasta cuándo me va a tener penando? ¿Usted se ha craído que porque estoy gordo, soy empliado de gobierno? No, mi vida. Yo voy crusando la existencia como dice el pueta Fernandes Espiro, entre una nube é sinsabores [...]
- Usted ha de haber estudiao con el dotor Quintana, ¿no es cierto?
- ¿Por qué?
- Por lo hablador.

El requiebro amoroso se trama sobre un diálogo con alusiones que trascienden el caso y aprovechan para producir un disimulado humor satírico, que se orienta tanto hacia la política como hacia la literatura; el charlatanismo es un “mal” que atraviesa al pretendiente criollo, al presidente de la nación y a un poeta.

El habitante popular se transformará en sujeto enunciador satírico o en personaje modélico. La publicación no cerrará totalmente la vertiente moreirista, pero introducirá

versiones alternativas, como respuesta propia de un medio polifónico y democratizador. Al mismo tiempo, inscribe estas versiones en franca polémica estética con el nativismo ortodoxo que asoma, con cierta frecuencia, en esas mismas páginas.

II.3. Finalmente, la relación entre imágenes y textos verbales aporta algunas pautas de identificación de los discursos y también resulta esclarecedora de sus hibridaciones, lo cual no es una función menor en una publicación que tiene a los mismos colaboradores firmando notas o cuentos, o sea, participando en la escritura de no ficción y de ficción de manera paralela o alternada.

Como señala Romano, “La estrategia de acompañar con dibujos las colaboraciones literarias y reservar las fotos para la información de actualidad, provenía de los modelos europeos y fue respetada por nuestros semanarios ilustrados” (2004: 125). Esto implica que ciertas convenciones asocian un tipo de imagen con uno o más géneros discursivos. El uso de la fotografía es una marca de pertenencia periodística del discurso, con algunas puntuales excepciones. A estas últimas corresponde el uso histórico-testimonial; el género de las tradiciones (narraciones evocativas de un pasado que comienza a ser valorado históricamente) también puede recibir ese tratamiento. Valgan como ejemplo el artículo de Pastor Obligado “La más vieja oliva” y el que retrata personas y lugares tomados por el escritor Leopoldo Lugones para sus ficciones del libro épico modernista *La guerra gaucha* (en este último caso, también se reprodujeron retratos de personajes históricos).

Los dibujos como exclusivo medio de ilustración envían a las colaboraciones literarias de la revista. Hay diferencias, no obstante, cuando se trata de cuentos satíricos o simplemente humorísticos, como en el caso del ya comentado “Afilando”(fig. 2) o cuando se trata de cuentos “serios” o dramáticos, como “Conciencia”, que aparece con figuras más estilizadas (fig. 3). La coincidencia en el ilustrador (Aurelio Giménez, en ambos ejemplos) permite observar una similitud en la relevancia de la imagen en su diagramación respecto del material verbal, ya que en “Afilando” ocupa un lugar central y desplaza el texto hacia delgadas columnas; en “Conciencia”, pierde los bordes y parece invadir la segunda columna de texto. Las técnicas también varían: el trazo grueso del acuarelista se adecua a los registros satíricos, mientras los contrastes blanquinegros de una técnica más cercana al grabado ilustran el cuento “serio”. En los dos casos, hay una deliberada falta de individuación; los personajes masculinos llevan el rostro casi cubierto por el sombrero, como si no pudieran hacer uso de un código gestual que compita con el código verbal.

Frente a la “pureza de registros” icónicos que convencionalmente pauta los diferentes géneros de la revista, los textos de Soiza Reilly presentan una curiosa hibridación: dibujos próximos a la caricatura acompañan sus notas a la par de las fotografías. Si consideramos el tipo de imagen como indicador del género, estos textos defraudan la expectativa, y al mismo tiempo permiten interrogarse acerca de los límites entre lo no-ficcional y lo ficcional, en una relectura de sus notas periodísticas que no presentan suficientes garantías de un texto verbal que sostenga un referente comprobable, con sus pobres-filósofos y sus picarescos viejos criollos.

La presencia de lo rural permite observar cómo resuelve *Caras y Caretas* las tensiones entre lo viejo y lo nuevo. Si los personajes, visiones de mundo y elementos provenientes del campo se asocian a contenidos tradicionales, su inclusión en el magazine los somete a una modernización que los actualiza. Quedan representados en redes multimodales que a veces logran, con la ayuda de la fotografía, traer nuevamente a los viejos héroes gauchescos de los folletines de Gutiérrez, corroborar su existencia real, histórica, que se extiende hasta el presente.

La dimensión periodística corrobora la necesidad de aislar lo peculiar de lo nocivo. Discierne la figura del delincuente de ficción de la del real, y la del hombre criollo de la marginalidad y la pobreza; no cruza habitualmente pobreza con delito, aunque provea de procedimientos literarios o artísticos las notas periodísticas, como en el caso de Soiza Reilly. Rompe con los paradigmas rurales unívocos, y los disemina en crónicas, notas históricas, entrevistas (no ficción), viñetas satíricas, cuentos y tradiciones. La categoría temática de lo rural se diversifica, se especializa. Los textos literarios del corpus no serán ajenos a esta apertura.

Capítulo III

Actualidad y literatura en *Caras y Caretas*

III. Oferta literaria

III. 1.1. El primer lustro de *Caras y Caretas*

La literatura que publica *Caras y caretas* durante el primer lustro del siglo XX es de autores nacionales y, en muy contadas ocasiones, latinoamericanos. Más específicamente, costumbrista, en un espectro de universos que pivotea entre lo urbano y lo rural. No obstante, las pretensiones modernizantes de la revista imponen la consideración de la cultura europea desde otras secciones.

Los autores extranjeros destacados por el semanario en sus noticias dan cuenta de la relevancia que cobran las estéticas europeas hegemónicas. Así, se registra el regreso de Joris-Karl Huysmans, el referente del decadentismo, a su casa de París (n. 165, 30/11/1901); mayor atracción aún cobró Zola a raíz de su muerte accidental: a la necrológica (n. 209, 4/10/1902) se sumaron notas sobre homenajes locales por parte de sociedades obreras (n. 120, 11/10/1902) y del mundo intelectual que, reunido en el teatro Victoria, aplaudió la conferencia de Leopoldo Lugones (n. 213, 1º/11/1902). Si bien el público estaba “enterado” de este tipo de información sobre los autores, en este período el semanario –exceptuando los folletines– no publicaba literatura extranjera⁸, lo que significa que su intermediación era relativa en lo que respecta a la circulación de ese corpus y en la formación de lectores.

Será por la vía de los autores locales que llegará el vínculo más concreto con esas novedades de la “alta cultura”; son ellos los que producen para la revista al tiempo que forman parte del incipiente campo intelectual, conocen y dominan sus polémicas, están enrolados en algunas posturas estéticas y en otros tantos rechazos⁹. Esa pertenencia a la estricta actualidad del ámbito intelectual los deposita en un lugar cercano a la “alta cultura” y

⁸ Podría destacarse únicamente la aparición por entregas de “La última pesquisa de Sherlock Holmes”, de Conan Doyle, recién a partir del 1º de octubre de 1904 (en la recientemente inaugurada sección “Folletines de *Caras y Caretas*”).

⁹ Geraldine Rogers reconoce, en un paso previo a plantear la política “de integración” o ecuménica en la que desemboca *Caras y Caretas*, una distancia respecto de las normas de legitimación literaria que “recorre un arco que va de la aparente despreocupación por las ‘reglas del arte’ a la actitud crítica con respecto a los círculos intelectuales prestigiosos.” (1998: 57)

también crea una brecha frente a los lectores, a quienes sin embargo hacen llegar los ecos de esos debates a través de sus colaboraciones. Generalmente, producen citas, alusiones o, más frecuentemente, parodian motivos, personajes y obras de esos otros circuitos prestigiosos.

Los envíos al modernismo tienen en Juan P. Arena una apropiación conducida hacia los motivos históricos que el autor ficcionaliza a través de su retórica –en préstamo de una estética prestigiosa pero conocida y reforzada por la redundancia– en su relato de “La muerte de Pancho Ramírez” (n. 145, 13/7/1901):

Graduó el sol en los ardores de sus rayos el ardor de la refriega, llegó la tarde, ensangrentando el cielo con brochazos de grana y pinceladas de púrpura, acompañando en los estertores agónicos de su luz las boqueadas convulsas del último caído, y cuando la noche extendió sus mortajas sobre la porretada de cadáveres esparcida en el campo abierto, el gran criollo aquel [...] hundía su melenuda cabellera de guerrero en los brazos de una muchacha. Era Pancho Ramírez.

El lector tendría, casi en el mismo momento en el que aparece el tratamiento serio de esta literatura, una sátira degradante en “Decadencia”, poema de “Julio Mayo” (n. 128, 16/3/1901): “*Princesas* dí a las hembras, porque eso es más artístico–,/no importa que ellas huelan a aceite y coliflor–,/y al pinche de cocina o al rata cabalístico/*Marqués, vizconde, abate* ... y *rubio*. Es el color.” Si bien la burla a los “modernos” está focalizada en los productores, el monólogo “Modernista!”, de Fray Mocho, se anima a reproducir la concepción despectiva de público que tienen esos artistas:

Y decir que hay una punta de infelices que jujan del modernismo así no más... por la impresión que le producen las figuras!... Qué salvajes...! Ellos crén, quizás, qu’el arte ‘stá ‘su alcance, porque conocen si es una vaca lo qu’ el artista quiso representar... y ya son dichosos...! (n. 209, 4/10/1902)

Precisamente la introducción del humor en esta vulgarización habría eximido a estos textos satíricos, de alguna manera, de competir con sus pares del circuito culto. Es una literatura de apostillas, de “comentario al margen” de las grandes obras literarias. Tal como se acercaría a la ópera –espectáculo paradigmático de la Buenos Aires de entonces– el espectador del paraíso.

Acompañó este registro jocoso un carácter lúdico que también llevó a experimentos narrativos insólitos que demostrarían una voluntad no solo de parodiar en el sentido burlesco-destrutivo a las estéticas consagradas, sino de intentar ocurrencias propias en el contexto de una permanente “revolución” de los medios de representación artística. En “Literatura gráfica” (n. 187, 3/5/1902), de Luis García, se parodia a un joven autor que presenta una novela condensada en una página (reproducida en el cuento) en la que utiliza diversos sistemas de símbolos (letras, números) como ideogramas. Presentada como una novela de cambiaría la forma de leer, es rechazada por el editor ficcional. La anécdota provoca una identificación con el ámbito de referencia, teniendo en cuenta que detrás de Luis García se

esconde el nombre de Luis Pardo, el jefe de redacción de *Caras y Caretas*, aunque lo que interesa y resulta significativo es la reproducción de la “cocina editorial” para el gran público.

Entre los experimentos narrativos, el más común es el de los enunciadores imposibles: relatos a cargo de objetos (un buzón, la batea de las lavanderas) o de animales. Varios textos de este grupo llevan el título “Soliloquio”. El correspondiente a un caballo (n.126, 2/3/1901), de Jacinto del Campo, aprovecha ese punto de vista rural para criticar al jinete que le tocó en suerte: un Moreira de carnaval (“Yo soy un pobre mancarrón nacido y criado entre los montes de curru en las sierras de Balcarce, pero gracias a Dios no me dejó engatusar con músicas y papelitos, como el patrón!”).

También el humor es el que procede de la tradición decimonónica de la revista “político festiva”, con sus blancos satíricos. En el corpus cuentístico de *Caras y Caretas* esa sátira se incorpora a la ficción ligada a los contenidos y la enunciación acriollada, aunque a veces adelgaza esa ficción para volverse editorialista. En “Celestial”, de Miguel Jaunsarás (n. 143, 29/6/1901) es abiertamente fabulosa, escatológica: el gaucho que golpea las puertas de San Pedro es cuestionado por su conducta

- [...] He salvao la vida a muchos... he formao una familia... atendí a enfermos... he creído siempre en tata-dios ... he dao una vitoria a la Patria, una vez que me mandó mi coronel tocar retirada y toque a la bayoneta...
- Sí, y te has emborrachado mil veces...
- No tuve culpa si era flojo pa los guindaos!...
- Has estado en teatros inmorales.
- Pero en el paraíso!

y solo es absuelto cuando confiesa ser “del partido de don Bartolo”, único “pase libre” que puede mostrar un argentino en esas épocas.

El humor y la escritura lúdica no omiten la cultura alta, sino que la someten a un régimen de estilización nuevo, en el que basta con conocer el cliché y observar su posible desmoronamiento; entregan al público ese régimen que también lo libera de la lectura sacralizada, y propician el correlato de que “las operaciones lectoras se las ingenian [...] al insinuar su inventividad en las fallas de una ortodoxia cultural” (de Certeau, 2000: 185): no hay reglas para leer los disparates.

Tampoco estas torsiones genericas y formales son fácilmente desplazables a otros contextos que no fueran el de la revista. No es casual que años después Bioy Casares y Borges hayan pensado en una crónica salida de ese *magazine*, y no en uno de los cientos de textos ficcionales que allí se publicaban, para incorporar a sus *Cuentos breves y extraordinarios* (1985). “Otra versión del Fausto” es la transcripción de una nota de Fray Diavolo en la que se da cuenta de las amenazas hechas a los Podestá por Guillermo Hoyos, “Hormiga Negra”, ya que pensaban representar la versión teatral de la novela de Eduardo Gutiérrez inspirada en su

persona. De crónica a cuento en la colección armada por los escritores cultos, el pasaje se articuló sin tocar la literalidad del texto.

III. 1. 2. El segundo lustro

Nuevas secciones, textos literarios más extensos y una apertura a la literatura internacional, señalan la conciencia con la que la conducción de Carlos Correa Luna impulsó un material de lectura que jerarquizaba la publicación y hacía reconocible el rango estético de las producciones que antes estaban menos destacadas.

La expansión cuantitativa de la oferta literaria se apreció a partir de 1904, con la publicación de los "Folletines de Caras y Caretas", que pasaron a ser una sección fija, despegada de la zona de la revista donde se ofrecía habitualmente la narrativa breve o la poesía, y ubicada cerca del final, instancia en la que la revista incluía secciones más "livianas", muchas veces con curiosidades, acertijos o secciones dedicadas a los niños. El criterio fue variado; desde la inclusión de relatos, generalmente policiales, con escasa exposición del nombre de autor, hasta producciones locales de autores reconocidos y colaboradores en la revista: son los casos de Roberto Payró, de quien apareció *El falso Inca* a partir de diciembre de 1904; Eduardo L. Holmberg, de quien se ofrecieron por entregas "Don José de la Pamplina" (8/4 y 15/4/1905), "Más allá de la autopsia" (en marzo de 1906) e "¡Incomprensible!" (en cinco entregas desde febrero de 1907); por su parte, Javier de Viana comenzó "La tapera del cuervo" en marzo de 1906 y Horacio Quiroga ofreció, con el seudónimo de Frago Lima, "Las fieras cómplices" en agosto de 1908 y "El mono que asesinó" en mayo de 1909. Con el criterio amplio que tenía este tipo de publicaciones por entregas, desde su irrupción en el siglo anterior, ocasionalmente se publicaron con este formato investigaciones como "Las tentativas de asesinato del presidente Sarmiento", por Rafael Barreda (junio de 1905) o la historia del anarquismo. En casos excepcionales, con figuras extranjeras de renombre como Mark Twain, de quien aparecieron "El diario de Eva" en 1907 y un relato policial en 1908, se intenta jerarquizar literariamente el material haciendo mención explícita de que se trata de "textos importados", lo que significa que también conste el nombre del traductor (respectivamente, Emilio Ravignani y Eduardo L. Holmberg). En el segundo texto, al declarar la diferencia entre el título original y el de su traducción (de "A double barrelled detective story" a "Más fuerte que Sherlock Holmes"), quedan al descubierto las operaciones de intermediación que solían quedar omitidas en esta época y la percepción de ciertas complicidades con el público popular al que se dirigen estas lecturas.

Dos casos únicos de publicación seriada durante este período señalan el interés por tentar sistemas y experimentar no solo con ofertas de lectura que sostengan la continuidad de los lectores, sino las formas de sociabilidad intelectual interna a la publicación. Uno de estos casos es el de la publicación de *El paraguas misterioso*, que no es una simple publicación por entregas (aparecida entre el 24 de septiembre y el 24 de diciembre de 1904), sino una propuesta de creación colectiva que involucró a quienes eran colaboradores, que escribieron los capítulos en el siguiente orden: Eduardo L. Holmberg (1), José Ingenieros (2), David Peña (3), José Luis Muratore (4), Severiano Lorente (5), José Luis Cantilo (6), Diego Fernández

Espiro (7), Carlos O. Bunge (8), Alberto Ghirardo (9), Roberto J. Payró (10), Enrique del Valle Iberlucea (11), Manuel Carlés (12) y Gregorio de Laferrère (13). De particular interés por el nivel de experimentación que significa la ruptura de un plan preconcebido, su iniciador imprimió muchas de las marcas que identifican sus predilecciones antimiméticas, herederas del modernismo temprano de la generación de 1870 a la que pertenecía, para ofrecer un *fantasy* donde intervienen elementos disparatados, un objeto (que da título y coherencia mínima al relato) del que hay que seguir sus alternativas, personajes políticos y una intriga sentimental¹⁰. Las situaciones absurdas que debían afrontar los autores que continuaron la serie refuerzan el acierto de desplegar una propuesta de por sí lúdica y experimental en un tipo de ficción que habilitara una libertad creativa en la que se fundieran las diversidades estéticas e ideológicas de cada uno de los participantes. “El paraguas misterioso” de alguna manera representa, dice Evelia Romano, una encrucijada propia de ese momento donde “Proyectos políticos y proyectos literarios apelan a un imaginario social que no termina de definirse y hace el diálogo posible antes de que las posiciones se vuelvan irremediabilmente antagónicas. Lo fantástico coexiste así con ‘el realismo’ al consistir, precisamente, en la falta de una expresión unívoca de lo real” (2000: 96).

El otro caso de publicación seriada especial es el de los “Cuentos de Fray Mocho”, que se anuncian a partir de septiembre de 1905 como la reedición de los textos costumbristas que el recordado primer director de la revista había publicado hasta su muerte dos años antes. Este homenaje es un caso llamativo de reedición con vistas a la compilación que harían los lectores. La propuesta de la revista fue poner en valor a su autor emblemático con criterios populares homólogos a los de la literatura que él contribuyó a codificar con su costumbrismo y su criollismo; cada entrega venía señalada con una línea de puntos y no estaba diagramada para su lectura directa, sino con el formato de doble página y la distribución en pliegos. Dado que su lectura previa se daba por sentada, estos textos recuperados especulaban con la producción de una edición casera que harían los propios lectores cuando terminara la extensa serie de entregas, a la manera de las encuadernaciones de los folletines finiseculares, que se publicaban en la franja inferior de la primera página de los diarios y facilitaban esa tarea artesanal. Un año después, la misma revista anunciaba la edición en libro (rústica, tela o “lujosamente encuadernado en chagrín”) de *Cuentos de Fray Mocho*, prologados por Miguel Cané y auspiciosamente presentados como el volumen I de la “Biblioteca de ‘Caras y Caretas’”, cerrando un circuito que va desde los orígenes periodísticos hasta el aparato que invoca las ediciones de calidad y el aval del prólogo consagratorio.

Otro rasgo destacable de los cambios producidos en la oferta literaria de este período es la aparición de secciones que tratan la materia literaria al modo de las publicaciones especializadas: anticipos de libros, una sección de reseñas bibliográficas, entrevistas a escritores y cobertura de eventos culturales, que al estar encuadrados en zonas especialmente dedicadas a ellos en la distribución de contenidos, comienzan a tener una entidad que no existía cuando se publicaban “suelos” (lógica de publicación que se conservó para los

¹⁰ Este texto queda fuera del corpus del presente trabajo por tratarse de un texto de ambientación urbana. Por otra parte, Pedro Orgambide se encargó de reeditararlo en libro en 1998, incluyéndolo en su colección “Los precursores” de editorial Ameghino.

materiales literarios breves habituales). Se anticipan libros publicando fragmentos; ocurrió con autores locales como Alberto Ghirardo, Adán Quiroga, Leopoldo Lugones (*La guerra gaucha*, 369. 28/10/1905); Gregorio de Laferrère (*Bajo la garra*, acto II, apareció en 396. 5/5/1906); Emma de la Barra (*Mecha Iturbe* en 413. 1/9/1906); Atilio Chiáppori (*La eterna angustia* se presentó el 10/10/1908).

Desde el punto de vista de las firmas que convocaba la revista, la convocatoria de autores prestigiosos y la apertura a los extranjeros es una nota principal de la búsqueda de legitimación a través de lo literario de la revista en este segundo lustro. A partir de 1907, aparecerán sus colaboraciones expresamente anunciadas "Para 'Caras y Caretas'", y Soiza Reilly los depositará en un lugar de máxima visibilidad en sus notas europeas y en las numerosas entrevistas de este período de corresponsal europeo. Amado Nervo, Emilia Pardo Bazán, Gracia Deledda, Ramón del Valle Inclán y Ramón Pérez de Ayala son algunos de los nombres que organiza una oferta multiplicada de literatura en la revista. No es casual que con estos gestos de jerarquización del discurso literario hayan atraído a autores de lo más selecto de la denominada "bohemia" y de círculos socialmente tradicionales, aparentemente asentados en posiciones de mayor intransigencia respecto de la democratización cultural del periodismo; Carlos O. Bunge ofreció "Viaje a través de la estirpe" como folletín (aunque firmado con el seudónimo *Thespis*) en febrero de 1908, en seis entregas que fueron ubicadas en la habitual "trastienda" de la revista, cerca de las publicidades del cierre. Los números almanaque y de efemérides tradicionalmente multiplicaron la publicación de literatura, y en 1910 se hace clara la confluencia del tradicionalismo ultraconservador de Rafael Obligado con Rubén Darío, Julio Herrera y Reissig, entre otros nombres, ya estelares, del Modernismo latinoamericano.

Las reseñas, en la sección "Bibliografía", se estabilizaron más tarde, hacia 1909, y dan cuenta de la pretensión de crear un discurso metatextual acerca de un material de lectura que precisamente es externo a la oferta de la revista, la cual en este caso (ya que la sección no va firmada) se arroga la función de recomendar y juzgar esos libros. Así como la falta de firma resulta asociable a la hipótesis de la inexistencia de críticos especializados en el staff, el tratamiento de las novedades del espectáculo, crucial para una revista dedicada a la información y el entretenimiento, demostró la intención de aparecer con asiduidad, pero llamativamente no lograba estabilizar el título de la sección ("Por los teatros"; "Notas teatrales", "Novedades teatrales" o "Teatro nacional" son algunas de las muchas variantes).

El crecimiento de la literatura atendió varios frentes en los que la publicación pretendió actualizarse a medida que aparecían alternativas nuevas en el medio editorial local; estos frentes podrían resumirse en los extremos comprendidos entre la oferta variada de la Biblioteca de La Nación, para las capas medias de lectores que armaban sus conocimientos con disciplinas y géneros literarios variados, y la irrupción de revistas especializadas como *Nosotros*, de Roberto Giusti y Alfredo Bianchi, aparecida precisamente en 1907, año en el que *Caras y Caretas* apuesta a las secciones más "académicas". En última instancia puede afirmarse que, a su manera y desde sus propios intereses editoriales, la revista acompañó la curva que estaba trazando la institucionalización literaria y la configuración del campo intelectual local. El precio de elevar el perfil de la revista fue, necesariamente, opacar la apuesta criollista

inicial, que sobrevivió con menos luminosidad pero apreciada en su alivio humorístico respecto de la seriedad creciente del resto de las novedades.

III. 2. El espectáculo. Autores y actores

Recientes estudios han hecho hincapié en la capacidad que porta la cultura mediática, fundamentalmente impresa, para registrar datos y ofrecer accesos directos a la abstracción. El ejemplo más evidente lo brinda Benedict Anderson, cuando se pregunta por la ocurrencia, desplegada en la superficie del periódico, de acontecimientos absolutamente disímiles: una revolución en un país latinoamericano, el resultado de un partido local de fútbol y las últimas medidas económicas del gobierno de turno. Si cada uno de estos hechos ocurrió independientemente, ¿qué los conecta? Anderson responde que dos factores: uno de ellos, la confluencia en una misma fecha; por otro lado, la “ceremonia masiva” de su consumo simultáneo, dada la actualidad y la caducidad de este tipo de materiales impresos. Esos miles de lectores, que se saben parte de un mismo acceso a la *realidad*, están constituyendo una comunidad imaginada (Anderson, 1993: 57 y 61).

Pensando, entonces, en la posibilidad de recorrer un material impreso periodístico en busca de identidades comunitaria e imaginariamente construidas, puede plantearse un recorrido por la revista en busca de un concepto de espectáculo teatral y parateatral que no solo se ciñe a constatar la oferta concreta, sino la manera en que dispone, entrecruza y diseña los géneros y las poéticas, la relación entre espectáculo y vida moderna y entre espectáculo y roles sociales.

El fenómeno del teatro popular en la Buenos Aires de la primera década del siglo XX a través de *Caras y Caretas* permite ver cómo se ponen en contacto circuitos y prácticas que generalmente fueron discriminados y desconectados tanto en los discursos periodísticos especializados, que lentamente se constituían en esa época, como en los posteriores discursos históricos (hasta hace relativamente poco tiempo). *Caras y Caretas* no repara en dedicarle distintas entradas al teatro europeo, a las piezas locales estrenadas por nuestros elencos, a los artistas de circo, los cómicos y los artistas de variedades. Esta amplitud de miras obedece rasgos intrínsecos del proyecto de aquella publicación, una “lógica de la integración” que interpelaba desde públicos populares hasta las clases más acomodadas bajo el expediente de deponer la heterogeneidad social bajo la heterogénea multiplicidad de una enciclopedia que, como afirma Ludmer: “incluye toda la cultura de su época y porque representa la globalización tecnológica, la ilusión de Cosmópolis y la democratización cultural” (1999: 251).

Por otra parte, bajo el signo de una inversión carnavalesca propia de la sátira política y cultural (metaforizada teatralmente en su denominación), la revista sostiene el interés por lo popular hasta el punto de asimilarlo a un fenómeno indispensable para obtener una mirada completa acerca del mundo moderno, y se acerca con franca curiosidad a sus costados marginales y extravagantes. Un recorrido por el mundo teatral en este semanario recalará en

toda la gama textual: géneros periodísticos, costumbristas y ficcionales dedicados a los principales agentes de las prácticas teatrales de la plaza porteña.

Si bien la individualidad de los actores comienza a delinearse con la lógica de las celebridades, especialmente por la presencia permanente de compañías extranjeras, *Caras y Caretas* deposita también su foco en las pequeñas figuras que hablan de una organización numerosa e incipientemente compleja en la producción de los espectáculos. Algunos diálogos de Fray Mocho que integraron la sección fija denominada "Sinfonía" crearon un escenario propicio para el enriquecimiento de la enciclopedia popular, revelando agentes encubiertos como los denominados *portugueses*, que no pagan entrada sino que se los convoca para incrementar las plateas ocupadas cuando peligra la asistencia espontánea, para estupor de la jovencita de clase media que escucha esta revelación y sufre por sus propios gastos en entradas ("En familia", V, 201, 9/8/1902). También el "parásito teatral", adulator profesional y público de los actores no consagrados, es descripto "en acción" en un cuento firmado con el seudónimo "Zanagoria" ("Los parásitos de la escena", VIII, 357, 5/8/1905).

No es casual que uno de los artículos se titule "Entretelones" (22/4/1905), o que un cuadro costumbrista dialogado de Nemesio Trejo, autor dramático ya inserto en el medio, revele esos rasgos ocultos al público. En el primer caso, una pseudo-crónica (en el sentido de que se trata de una reconstrucción ficcional) muestra el recorrido que debe cumplir un autor que pretende ofrecer su obra al director de una compañía: ser recibido por el avisador, ver llegar furioso al director porque sus actores no han aparecido aún, dialogar con alguien poco interesado y rebatir sus negativas con ingeniosos argumentos y salidas:

- El caso es que ahora tengo que empezar el ensayo... ¿No podría dejármela y pasar dentro de unos meses?
- Es que mi obra es de actualidad, es un apropósito para el sábado de gloria...

El segundo texto, un diálogo de Trejo: "El arte nacional" (VIII, 359, 19/8/1905), también se centra en una entrevista de admisión que hace un matrimonio de artistas ante el empresario de una compañía de obras criollas. El cuestionario -motivo que organiza la totalidad de este diálogo- pretende auscultar las habilidades en canto y baile, específicamente, mientras la pareja no cesa de mencionar los antecedentes "parateatrales": ella, haciendo de Vicenta en puestas de *Juan Moreira* del circo Rafetto; él, como sargento en *Musulino*, en el circo Anselmi. A la insistencia del empresario por una formación en las diversas artes espectaculares, el hombre contesta dando cuenta de una extracción popular y carente de estudios sistemáticos, sostenida en los referentes reales que menciona ("...Míreme a mí un rato largo [...] y diga con franquesa (*sic*) sino soy un cantor de teatro más clavao que cualquier Podestá de esos que figuran") y en el aprendizaje callejero:

¿Que si baila? dende chica, señor. En su casa había un italiano con un mono y todas las mañanas le tocaba el órgano y lo hasía ensayar bailando y Petrona de afisión nomás, dentro é la piesa se ponía á haser quebradas con una escoba y cuando fue grande y se entendió conmigo

le perfeccioné el estudio y ahora han venido a verla las Anchoresas y una punta é ricas pa que les enseñe a bailar con corte en los salones...

En la continuidad que se establece entre el carácter generalizador de estas ficciones, claramente referencial, y el material periodístico propiamente dicho, hay veladas alusiones a los debates acerca de la baja calidad artística de los actores locales, que se traduce por el intento superador de los personajes del diálogo de Trejo, que piden al empresario que les dé una oportunidad ("Sí, señor, déjese é sonseras, proteja el arte nacional, ya que ha entrao en moda"). Idéntica réplica ofrece la cobertura del concurso dramático organizado entre fines de 1906 y comienzos de 1907 por la compañía de Jerónimo Podestá (con dirección artística de Gregorio de Laferrère por ese entonces). La apuesta, como recuerda Mariano G Bosch, (1969: 231), consistía en levantar la asistencia con las alternativas de las obras seleccionadas, que se representaron en una maratón de grupos de tres que se renovaban diariamente. El artículo de *Caras y Caretas* hizo más hincapié en el esfuerzo actoral que en el aporte literario, asegurando que "La emulación hace mucho y el certamen pasado beneficia a todos; los mismos actores ganan con ello, perfeccionándose cada día". Ese ritmo forzado estaba sostenido por la figura tutelar del director escénico, Jerónimo Podestá.

No obstante, en ese transcurso de la formación y de la consolidación del actor nacional, la revista propició una mirada nostálgica a los actores cómicos del pasado. Hay dos rescates, en el sentido literal del término, de actores españoles radicados en la Argentina, de gran éxito en la era pre-criolla del microsistema popular, la correspondiente a la zarzuela. Se trata de Fernando Cuello y de Eduardo Carmona, ambos tratados bajo la óptica del caso curioso, en generosas notas a doble página. El título "De cómico a cobrador" resume la trayectoria de Fernando Cuello, el gracioso más notable de la compañía de Rita Carbajo, que en la actualidad se desempeñaba como cobrador en la administración de gas (Cabrión, "De cómico a cobrador", X, 464, 24/8/1907), mientras "Un viejo actor olvidado", firmado por Rafael Barreda (XII, 547, 27/3/1909), repasa la consagración porteña de un actor poco favorecido físicamente (era pequeño de estatura y tenía un defecto en los ojos) pero muy eficaz como gracioso en numerosas temporadas del teatro Victoria.

Las notas dedicadas a la familia Podestá ("Una familia de artistas criollos", VIII, 366, 7/10/1905) y a Florencio Parravicini ("Bohemia criolla", IX, 393, 14/4/1906) son excepciones en lo que respecta a la consideración detenida de artistas populares criollos. Ambas notas, firmadas por Juan José de Soiza Reilly (en el primer caso con el seudónimo de Agapito Candileja), están sin embargo poco centradas en la estética de actuación. Los Podestá son rescatados en sus inicios como artistas de circo, y la nota queda ceñida a la evocación de los heroicos esfuerzos iniciales, tratados como materia ya casi olvidada: "¡Figuráos un *Juan Moreira* mudo!". Parravicini tiene su biografía de bohemio y de loco, una de cuyas facetas es la actuación, durante la cual asoma una carcajada diabólica que, lejos de divertir al público, lo altera por el terror, al punto -dice Soiza Reilly- de reír para conjurarlo¹¹.

¹¹ Textualmente, Soiza se refiere a la risa de Parravicini vinculándola al carácter diabólico que le atribuía Baudelaire: "...La risa de este melancólico bohemio, sugestionada. Y es admirable ver la candidez con que él habla de su espantosa risa. Cuando desde el proscenio derrama sobre el público una de sus muecas macabras,

Animales y niños son rescatados, también, hechos visibles como “nota de color” o truculenta, pero en definitiva como ese futuro que esperaba al espectáculo más allá de ese presente difícil de evaluar por sus logros artísticos. Los segundos aparecen en las fotos de los ensayos de las obras del concurso del Nacional en una foto con el epígrafe “Dos víctimas inocentes: María Esther y Antonito Podestá”. Sus gestos concentrados en el aprendizaje de la profesión (ella repasa un libro, mientras el niño ensaya un ampuloso gesto que surge de su propia lectura) tienen una contracara menos inocente en otra nota, titulada “Saltimbanquis a la fuerza” (X, 464, 24/8/1907), que acompaña con fotos probatorias la denuncia de un peluquero que acusa a su mujer por haber introducido a sus hijos de 6 y 8 años al trabajo riesgoso de saltimbanquis en un circo cuya filiación no se revela. Niños también aparecen en una compañía italiana llegada a Buenos Aires en febrero de 1909. Dentro de uno de los elencos, absolutamente compuesto por pequeños, se destaca Rafael Lambertini, de 5 años, que posa vestido de hombre con un cigarrillo en la boca (“Arte y teatro”, XII, 542, 20/2/1909).

Sin contar las producciones periodísticas dedicadas a las figuras extranjeras de teatro culto que llegaban regularmente a nuestro país, ni las tímidas notas (no más de media página) ofrecidas a los estrenos nacionales (tratadas no obstante con una seriedad que las dejaba al margen del registro burlón de las notas antes presentadas), *Caras y Caretas* resulta un excelente medio para observar elementos residuales y emergentes en el teatro popular, así como para comprender la lógica sociocultural de las empresas del espectáculo.

El fenómeno que más interesa a la revista es, sin dudas, el del actor cómico. Si bien todas las notas relevadas en este trabajo tienen abundante testimonio fotográfico, el gesto del actor está desgajado de la escena para recortar esos solistas inolvidables de las zarzuelas de fines del siglo XIX, en pose, con los trajes de la ficción, e incluso con sus parlamentos más famosos como epígrafe. El punto culminante de esta apoteosis es la galería de fotos de Rogelio Juárez que, bajo el título “La vuelta al pago” (IX, 391, 31/3/1906) propone nueve “estudios fisonómicos” del actor español que depositan su gesto como la máxima concreción de sentido posible. El actor ya interpreta para el medio gráfico, de esa manera aparece “conquistado” y separado de la comunidad artística como individuo notable.

Más allá de esta aproximación al actor como figura solista, *Caras y Caretas* entabla una determinada relación de continuidad respecto de la tradición teatral: alienta respetuosamente las producciones recientes, actualiza y sostiene como modelos del oficio a los actores cómicos. Entre estos, fundamentalmente a los españoles, verdaderos referentes para estos periodistas que delatan mediante sus preferencias su propia inserción en el campo intelectual y artístico: los más nostálgicos de los viejos graciosos de las comedias y las zarzuelas peninsulares no casualmente pertenecen al núcleo central de la revista, y están o estuvieron vinculados con ese teatro español, en muchos casos como autores (el mismo Eustaquio Pellicer, Eduardo Sojo,

la gente ríe con estruendo para no asustarse de sí misma... Hace ya tiempo, Parravicini díjome: -Yo sé que mi risa no es agradable. Y por eso me gusta... Estoy enamorado de mi risa. La gente sufre sed de fuertes emociones. Por eso acude a verme con el mismo interés con que escucha en Palermo los rugidos del tigre. De noche, cuando después de la función me echo a llorar, mi cara debe causar mucha risa...” (“Bohemia criolla”, IX, 393, 14/4/1906).

Nemesio Trejo y Nicolás Granada, entre otros), mientras los nuevos *reporters*, como Soiza Reilly, se orientan hacia el teatro nacional popular con reconocimiento no disimulado -y una distancia no menor respecto de sus prácticas-.

Esta división de los intereses de los mismos miembros del equipo de la revista organiza un complejo mapa de los orígenes; los porteños, los españoles, los uruguayos, a los que se suman los bolivianos -tal vez sólo el boliviano: Ricardo Jaimes Freyre-, los jóvenes del interior del país, especialmente los entrerrianos. La revista es el proyecto de una nueva categoría, la que Rama denomina el "inmigrante intelectual", que aunque diferente del grueso del "aluvión" queda emparentado por condiciones objetivas: la plasticidad para adaptarse a un medio nuevo; el alto rendimiento del trabajo, que corrobora su profesionalización y su desconexión (en el caso de los extranjeros) respecto de tradiciones nacionales arraigadas (1985: 112-113).

III. 3. Excentricidad: otras actualidades

III. 3. 1. Sobrenaturalismo

Por un lado, la oferta de este semanario en el período revisado tiene el perfil familiar del mundo doméstico, el del mundo exterior con su grandiosidad hecha inmediata en las crónicas de las primeras páginas y el del "mundo moderno", con un asombroso inventario de nuevas tecnologías. Así, para el universo familiar, *Caras y caretas* propone gimnasia casera, recetas de cocina y viñetas con breves historias ocurridas a bebés o niños, retratados en "instantáneas" que los descubren en algún acto incorrecto. Los enfrentamientos bélicos o las muertes de los grandes estadistas encabezan los números, e incluso pueden absorberlos¹². Todo este repertorio de micro y macroinformación tiene, a su vez, un costado "freak", la mirada distorsionante de una apropiación que no asimila el progreso sin antes admitirlo como un artículo fallado en un mundo en el que proliferan la excepción, lo accidental, las malformaciones; en definitiva, un mundo sometido al arbitrio de la naturaleza, o en el que la naturaleza sigue imprimiendo su marca sobre la obra humana para delatar sus imperfecciones.

Una lectura atenta a esta cosmovisión podría detectar afinidades entre la carrera por la perfección de las máquinas y el "involucionismo" de un mapa humano del que se descubren zonas inhóspitas: la sección "Curiosidades" se encarga de señalar desde un matrimonio sin brazos hasta un niño que escribe con ambas extremidades a la vez; despiadados asesinos y delincuentes peligrosos tienen secciones propias en la primera parte de la revista, junto con la actividad de los príncipes o los anuncios de las promociones de la Universidad de Buenos Aires (aquellos profesionales que precisamente tabularon las nuevas categorías de la

¹² Los números dedicados a la reina Victoria y a Mitre son característicos del período.

marginalidad en la ciudad moderna). Entretanto, los monos se vuelven cada día más civilizados¹³.

El entorno *freak* es un territorio imaginario fronterizo con lo a-normal que adelgaza esa franja limitrofe con la literatura ofrecida en la revista¹⁴. Las zonas rurales presentan una notable persistencia, en términos de la información elaborada por *Caras y Caretas*, para aportar a los asombros urbanos una cuota de excentricidad que llame la atención sobre ese orden ligado a la Argentina pre-moderna. Los ejemplares de animales con defectos que aparecen bajo la sección "Teratología" (n. 129, 13/3/1901), aportados desde diversos establecimientos de campo, tienen detrás de su manifestación física (oveja con un solo ojo, ternera con dos cabezas, con certificación fotográfica) una "biografía legendaria": "Unas veces se ha tratado de un engendro del diablo, que adoptando la forma de un determinado animal, ha dado nacimiento a un ejemplar destinado a asombrar a los humanos por su fealdad." La naturaleza es un reservorio de misterio, e instala una "cuenta pendiente" respecto de la racionalidad de los progresos tecnológicos y del credo de los positivistas, como lo atestiguan las fotografías de curiosos que acercan su oído al "eucalipto misterioso" del que se desprenden lamentos y quejidos (n. 226, 31/1/1903). La revista rinde culto explícito de este territorio: solicita de sus lectores que envíen sus propias experiencias a una sección denominada "Lo desconocido" (n. 313, 1º./10/1904); la convocatoria crea un arco que abarca desde lo fantástico tradicional hasta las prácticas paracientíficas, y se encarga de presentarlo como "zona no explorada por la ciencia", de modo tal que no pueda dudarse de la "fe en el progreso" de la publicación:

Desde la historia del lúgubre aparecido y de las almas en pena, que mantienen el interés de los contertulios de fogón, hasta los fenómenos más vulgares de la telepatía y del hipnotismo, existe una gradación completa de hechos que la ciencia trata de penetrar y que muchos hombres sabios y de sano juicio no desechan, quienes, si bien no han podido dar con las causas generatrices, los admiten tales como son...

El cuadro de las creencias es tratado con la misma meticulosidad de la muestra fotográfica: el objeto es excéntrico, pero se lo captura con métodos rigurosos. Un horizonte

¹³ Monos inteligentes, que aprenden a hablar, a alimentarse y hacer la cama, incluso a firmar cheques son "Ham" (n. 88, 9/6/1900), "Esau" (n. 235, 4/4/1903) y "Cónsul" (n. 267, 14/11/1903). También – y aquí la asociación con el *freak* es más nítida –, "Monos que parecen personas y personas que parecen monos" o defensores del darwinismo que ostentan rasgos simiescos, como en el cuento "Transformismo", de Ernesto Cabrera (n. 153, 7/9/1901). Este rubro de interés periodístico-literario será retomado en el capítulo X.

¹⁴ Josefina Ludmer utiliza el término "*freak*" en al menos dos acepciones, siempre ligadas a la descripción del fenómeno *Caras y Caretas*: en un caso, asociadas a la curiosidad, la anormalidad, por remisión al American Museum del empresario circense norteamericano Barnum: "Originariamente un depósito de curiosidades y *freaks* se transformó en una vasta 'National Gallery' con un millón de cosas en cada rama de la naturaleza y el arte, que comprendía una sinopsis enciclopédica de todo lo que valía la pena ver y conocer" (1999: 188); por extensión, y como un segundo uso, ligado al juego periodístico, representado por Soiza Reilly y sus entrevistas, que cruza las celebridades con los *freaks*, entendidos como marginales: "Los célebres-centros están en el exterior, en Europa /.../ y los célebres-márgenes en Argentina y Uruguay (son los *freaks*: bohemios, derrotados, neurasténicos, dementes, criminales, drogadictos y hasta lustrabotas y mendigos" (Ludmer, 1999: 192. Subr. de la autora)

compartido con el “espíritu científico” que no pretende escamotear el imaginario popular, aunque sí encuadrarlo.

El *fantasy* rural –abordando ahora los contenidos propiamente literarios de la revista– formaría parte de esa “administración de las creencias”; hay una crisis de saberes que está puesta en juego en muchos relatos cortos donde el conflicto con lo irracional o sobrenatural – fugaz a veces, sugerido y racionalizado en otras ocasiones y pocas veces aún instaurado problemáticamente– “interpela” a los lectores desde la curiosidad, las pretensiones didácticas, de divulgación, o incluso de inflexiones editorialistas.

III. 3. 2. Tensiones utópicas

Las páginas de la revista porteña *Caras y Caretas* albergaron, en 1906, un texto titulado “El año 3000”, firmado por Stella, y una nota anónima titulada “El fin del mundo según Flammarión”. El primero propone una sociedad alternativa ubicada en el futuro, o más precisamente, la evolución de la República Argentina en el tercer milenio; el otro, el final de la raza humana, en un futuro indefinido, por obra de algún azaroso (pero no imposible) accidente planetario. Tanto la tensión hacia la utopía positiva en Stella como los acentos escatológicos de las predicciones astronómicas demuestran - contra toda absoluta diferencia- que las esperanzas y los temores respecto del futuro¹⁵ presentaban, para la prensa, algunas fórmulas de convivencia.

Stella¹⁶, en “El año 3000”, describe una Argentina futura a partir de las “certeras especulaciones” de un tal Mr Wallace. Según sus pronósticos, ciertos *gadgets* permitirán organizar una vida cotidiana fácil, simplificada y ventajosa: los ferrocarriles circularán a una velocidad de 2000 km/hora; el vestuario consistirá en trajes descartables “que se usarán por una sola vez”, mientras que cada platillo será servido a los comensales por una cocina *Auto Savarin* mediante el simple expediente de oprimir un botón y esperar que el servicio gastronómico llegue desde un tubo neumático.

Esta superioridad sobre el presente en lo que respecta a calidad de vida, soñada como un mundo automatizado, no es la única predicción de Stella. Los adelantos están sustentados en una audaz inversión anunciada desde el subtítulo, que reza “El Sud (R[epública] A[rgentina]), dueño del Norte por la marco-química”. Con una extraña precisión a pesar de ser una especulación más que una realidad consumada (lo propio de las utopías literarias), el texto fecha la última guerra terrestre-marítima en 2976, y anticipa el triunfo de este hemisferio como producto de un adelanto “descubierto 100 años antes por un argentino”: un gas tóxico difundido por las ondas aéreas.

¹⁵ Para un panorama de la utopía en la literatura argentina, puede consultarse la nómina de textos correspondientes al género hecha por Carlos Abraham (2004).

¹⁶ La identidad que esconde el seudónimo “Stella” no es segura, por eso no arriesgamos nombres.

Algunas consecuencias de esta victoria que altera el mapa mundial vislumbran un estado centralizado y controlador como proyección, con altas dosis de megalomanía, del imaginario poder político de nuestro país. Una de las personas omnipotentes de ese orden futuro será el creador del gas mortífero, que hará prescindibles las jerarquías máximas de gobierno (“se reduce el sueldo para una sola persona: el químico que custodia el secreto y lo maneja”); otra, el “jefe del movimiento”, quien estará a cargo de controlar la velocidad de los trenes y, en definitiva, el ritmo de vida de los habitantes.

Como en toda cosmovisión popular, lo alto y lo bajo, la política mundial y el orden cotidiano, se tocan, y uno hace comprensible al otro. Los adelantos técnicos de “industria casera” están concebidos a partir de su relación con empresas y marcas comerciales, como el aceite Bau y el agua mineral Palau, que remiten a su vez a un espacio que conjuga industria y materia prima derivada del esquema de explotación natural; el futuro nos seguiría incluyendo, en esta perspectiva, como productores.

Junto con la apuesta publicitaria de esta proyección utópica de Stella surge la sospecha de que todo pueda reducirse a una jugada cómica. Revisando el primer párrafo, se advierte un deslizamiento hacia la ficción: Mr Wallace piensa a la manera de Julio Verne, lo que significa impulsado por la imaginación literaria y, por añadidura, su lugar de trabajo resulta nuevamente sospechoso: es “el sabio de Chascomús”. La especulación futurista reside en el campo, lugar poco asociado a las academias científicas, los laboratorios y, en síntesis, al progreso técnico urbano, del que bien podría mofarse.

Lo que parece interesar a los escritores del Centenario no es tanto el poder asomarse virtualmente a la Argentina futura y soñar con esos otros compatriotas –a los que ni siquiera nosotros llegaremos a conocer-, sino la manera en que pueden observarse los contemporáneos desde ese “lugar”. En este segundo movimiento, disminuye la capacidad contrastiva del género utópico, actividad comparativa entre los extremos de lo concreto real y de lo ideal, porque ese año 3000 parece ser un cómodo espacio para hallar continuidades y minimizar con el humor la ineficiencia de ciertas instituciones.

Nota anónima, “El fin del mundo según Flammarión” cita y resume unas supuestas observaciones del francés “ilustre astrónomo y vulgarizador de las verdades científicas”, que no es otro que el famoso Camille (1842-1925) quien ya desde el título ha sido invocado por su popularidad.

Llama la atención el adjetivo “científicas” que modifica a “verdades”: ¿será porque se trata de un tipo especializado de verdad? ¿o por ser científica la verdad es más “verdadera”? ¿el científico funciona como garantía y refuerzo, o como restricción del campo de la verdad?

El fin del mundo es propuesto, eventualmente, como producto de un “cataclismo sideral”: choque de planetas, incendios y explosiones, encuentros con cometas. En principio, esos fenómenos son advertidos, como aclara la nota citando al mismo Flammarión, por un “nosotros” que se reduce a la comunidad de astrónomos. Son advertidos, aunque no se sugiere que sean contrarrestables. Los cálculos se vuelcan a mensurar la violencia del impacto y sus consecuencias. En este punto, en el camino que va desde las probabilidades a la

experiencia de la catástrofe, se llega a la noción colectiva de raza humana, que sufriría alguna de estas consecuencias:

- sería destruida, junto con el planeta, por un incendio fabuloso;
- la atmósfera del cometa absorbería el oxígeno y moriría por una cruel asfixia;
- el cometa, por el contrario, podría derramar sobre la Tierra un exceso de oxígeno. La perspectiva, en este último caso, sería la de "una dulce y vitalísima alegría" que "invitaría a la humanidad a desahogar tal exceso de vida con gestos desordenados" y desembocaría en la locura.

Ninguna de estas especulaciones se ofrece directamente, sino a través del medio periodístico -lo que significa, enunciadas como noticias- y, en ambos textos, con el discurso de las disciplinas científicas como referente. Esto significa que la Argentina futura y el fin del planeta ya no pueden pensarse al margen de ciertos modos de percibir y procesar el mundo, desde el eje apremiante de un presente activo. Como afirma Beatriz Sarlo (1992: 145-146):

La fantasía científica, que el periodismo difunde mezclada con noticias probables, posibles, reales, según el caso, encuentra un espacio preparado para recibirla a condición de que no se expulsen de ese espacio otras creencias anteriores. Los discursos se cruzan y todos parecen reforzarse para hablar de lo mismo¹⁷.

El enfrentamiento de "El año 3000" a "El fin del mundo según Flammarión" demuestra que detrás de sus perspectivas alentadoras y apocalípticas, respectivamente, hay unos "principios de acuerdo" que justifican su convivencia pacífica en las páginas de la revista. Basta con observar dónde ubica cada nota el detonante del cambio; en la utopía de Stella, el cambio se produce por obra del esfuerzo humano (¡y argentino!), en el sentido definitorio del género que da Raymond Williams (1994): la utopía es una transformación voluntaria a través de la cual se obtiene un nuevo tipo de vida¹⁸. Fuertemente indiosincrático, el ingenio humano, que aparenta ser sobresaliente en este hemisferio, creó una mejora científico-técnica (el "gas mata-guerras") que le permitió vencer a los países del Norte y adquirir una calidad de vida ligada al confort y la eficiencia, hasta el punto de que parece erradicarse la burocracia política: el gobierno queda en manos de una sola persona; la ciencia

¹⁷ Un antecedente notable de "El año 3000" es "En el siglo XXIX. La jornada de un periodista americano en el 2889", atribuido a Jules Verne aunque la escritura correspondió a su hijo Michel. Además de la proximidad epocal de las utopías, sobresalen las coincidencias de la redistribución del poder mundial (en el texto de los Verne Estados Unidos consolidó su poder al punto de anexar como colonia al otrora imperio-madre Gran Bretaña) y en el protagonismo del medio periodístico en los avances sociales y tecnológicos.

¹⁸ Estableciendo la variante que el crítico inglés denomina "transformación voluntaria", el modo utópico o distópico en sentido estricto se diferencia de sus especies vecinas: otros mundos míticos (proyecciones de una conciencia mágica o religiosa), resumibles en el paraíso o el infierno; el mundo modificado externamente, por catástrofes ajenas a la planificación humana; o, finalmente, la transformación tecnológica como fin en sí misma, característica de la ciencia ficción.

a la que él representa encamina la eficiencia tecnológica hacia el equilibrio político y social, lo cual evita la proliferación de funcionarios (eternos blancos de la sátira en *Caras y Caretas*). Con su habitual carga contrastiva, esta utopía practica dos inversiones: una, respecto de la política interna contemporánea, y otra, respecto del eje de poder liderado por los países anglosajones, cuya influencia comenzaba a percibirse en sus aspectos intrusivos e imperialistas, tal como emblemáticamente lo planteaba por esa época el uruguayo José Enrique Rodó en su ensayo *Ariel* (1900). La utopía como realización imaginaria de los deseos diseñó una sociedad argentina futura sin políticos y emancipada de la opresión de los líderes capitalistas extranjeros.

A su vez, el detonante en “El fin del mundo...” corresponde a una catástrofe natural, inevitable por medios humanos, y en ese sentido se queda en la antesala de la utopía, porque los textos apocalípticos hablan de destrucción, no de fundación de órdenes sociales nuevos. Esta fantasía sobre la desaparición de la raza humana no establece una relación causal ligada a la crítica de defectos sociales y políticos, y no cuestiona por lo tanto la marcha del progreso.

Ninguno de los dos textos está interesado en detectar algún tipo de falla en el sistema, y esto acerca los planteos que en apariencia eran opuestos. Se acepta la injerencia de las empresas comerciales en la mejora de la vida cotidiana, no se tratan los conflictos sociales (diagnóstico que es crucial en los modelos de la narrativa utópica, y que explican la necesidad de buscar comunidades alternativas, fundadas en nuevas formas de distribución)¹⁹. Vivir rodeados de comodidades o morir de risa; ninguna de las opciones extremas que proponen estos textos deben haber asustado a los hombres que empiezan el siglo XX en la Argentina del Centenario y se sentaban tranquilamente a leer, en una tarde de sábado, la revista *Caras y Caretas*.

III.4. Lo popular es lo moderno. Profesionalización y mediación

Ha sido ampliamente admitido que hacia fines del siglo XIX cambian el sentido y la función social de la literatura en Latinoamérica. En forma previa a esa encrucijada, la garantía de esos atributos había pertenecido a las instituciones políticas, desde el “contrato” por el cual “la escritura proveía un modelo, un depósito de formas, para la organización de las nuevas naciones [...] que proyectaba el sometimiento de la ‘barbarie’ al orden de los discursos, de la ciudadanía, del mercado, del Estado moderno” (Ramos, 1989: 13), y el escritor participaba de la conformación de las instituciones. Al finalizar el siglo XIX, en cambio, comenzaba a insinuarse un orden de cosas que tendía a una doble racionalización y

¹⁹ El modelo más cercano (aunque no el único porque las utopías proyectadas hiperbólicamente hacia otros siglos era una moda finisecular) probablemente sea Edward Bellamy, con su utopía *Cien años después* o *El año 2000*, traducida luego como *Mirando hacia atrás*, aparecida en 1888. La sociedad que propone este escritor norteamericano, ubicada en el año 2000, surge como evolución extrema del capitalismo y el espíritu individualista burgués, y no requiere un “sacrificio” de estos valores para constituirse, sino simplemente una regulación nacionalista estatal que garantice la democratización de los beneficios. La Biblioteca de La Nación la incluyó entre los títulos de su colección en 1909.

autonomización: la esfera de lo político y la esfera (conocida como “la república”) de las letras. Mientras la primera estaba consolidándose como la esfera burocrático-legal del Estado, en un movimiento de “centralización institucionalizadora del poder” y autonomizaba su ámbito discursivo respecto de la órbita del intelectual letrado tradicional (figura que Ramos emblematiza en Sarmiento), la segunda esfera también se autonomizaba, bajo el peculiar signo de la contradicción: en principio, las letras quedan depositadas en un “afuera” de lo político donde deberán situarse e interactuar con otras esferas: la de la “cuestión social”, y el terreno de la política como campo de luchas por el poder; y por otro los géneros periodísticos y una incipiente industria cultural urbana. En ninguno de estos dos espacios de participación reside la especificidad de la literatura, de su “proyecto creador” y su autonomía y legitimidad, pero precisamente porque instalado en el terreno de lo social el intelectual-escritor concibe su lucha contra lo político y trabajando en los primeros medios masivos instala su “diferencia”, el escritor está habilitado para participar del advenimiento de los fenómenos modernos (multitudes, nacimiento de los nacionalismos) con una actitud crítica que define su nueva función social desde la inmersión y el cuestionamiento. Absorbe la política en el ámbito de su actividad y desde allí reivindica su nueva posición social.

En este nuevo contexto, al intelectual lo interpelan dos cuestiones sobre las que debe pronunciarse para ejercer públicamente su palabra: una es la de las nuevas facetas de la realidad que involucran los cambios sociales: el crecimiento urbano, las manifestaciones populares, diferentes formas de participación; otra es la que remite a los formatos textuales como parte del proyecto creador.

La figura del periodista, abordado desde la primera cuestión (y no desde las renunciaciones con las que el esteticista mira esa profesión), gozó de una posición privilegiada para captar el proceso de los cambios, porque pudo alternar una libertad absoluta para utilizar su mirada y tratar de aprehender los fenómenos modernos - que por su mismo carácter inédito no estaban aún absorbidos en términos de interpretación global- con la inmersión en la maquinaria editorial, que despegaba de su existencia palpable y artesanal hacia la revolución en los modos de reproductibilidad.

-la mirada: atrapada por el detalle, “naturaliza y miniaturiza” (Fritzsche, 2008: 101) y escapa a lo conflictivo, que no es la realidad de los nuevos seres y los márgenes, sino los esquemas ideológicos y morales que buscan explicarlos. El periodista en esa irresponsabilidad elude las síntesis, que son el espacio verdadero del conflicto (2008: 56-57). Ludmer propone una equivalencia entre ser periodista y ser moderno, desde el momento en que le corresponde naturalmente la misión de escribir “sobre los nuevos símbolos modernos”, en una tarea donde se establece más de un cruce con la búsqueda modernista (v. capítulo VIII); más desafiadamente, llega a llamar a *Caras y Caretas* el “semanario modernista-popular” (1999: 177);

-los medios técnicos absorben esta puesta en suspenso de los problemas en la lógica mercantil, una vez que han resuelto su propio desafío: ingresar a la vida cotidiana de las masas populares con el formato y los contenidos que los incluyen y los interpelan; en razón de esta conquista de los medios de representación hecha por la prensa popular, una revista como *Caras y Caretas*

puede contener y mezclar todas las líneas culturales del período “porque como medio está en otro nivel, tecnológicamente más moderno y por lo tanto más masivo y más ‘popular’, y a la vez representa la vanguardia del periodismo cultural” (1999: 251) (los términos de la mediación no pueden separarse de la experiencia metropolitana; Fritzsche, 2008: 22).

Respecto de la segunda cuestión se sitúa la hipótesis que Ramos insinúa con su interrogante retórico:

...habría que preguntarse si hubo realmente un desplazamiento de la autoridad literaria en el periódico y el nuevo mercado, o si en cambio esa autoridad literaria, aunque limitada por otras funciones discursivas del periódico, proliferó en la prensa finisecular, frecuentemente como crítica del mercado y de la emergente cultura de masas. (Ramos, 1989: 104)

El autor desvía la atención hacia aquellas zonas de producción y hacia aquellos géneros que en lugar de representar lo “puramente literario” en el seno del medio periodístico en el que el escritor es contratado como profesional, muestran los roces entre lo llanamente periodístico y lo poético, o dicho en otros términos, entre los discursos más estandarizados y sus posibilidades de personalizarlos con la estilización. La crónica es el género elegido para su estudio. De esta manera, da cuenta del complejo fenómeno por el cual el periodismo fue una condición de posibilidad de la modernización literaria, aunque también materializa los límites de una autonomía a la que tiende pero que no concreta (Ramos, 1989: 106). Por un juego de contrastes, el énfasis en el “estilo” se aprecia por obra de su simultaneidad y un espacio compartido con los géneros “antiestéticos”, y los géneros que muestran la contaminación entre ambas concepciones de la escritura se convierten, como lugar de cruce, en “la condición de posibilidad del alto grado de conciencia y autorreflexividad de ese sujeto ya en vías de autonomización” (Ramos, 1989: 111).

El presente estudio propone, siguiendo a Ramos, que operar críticamente con la literatura que se produce desde los márgenes de la autonomía da cuenta de manera más evidente de la conformación de ese campo con aspiraciones autonómicas que es el literario. De esta manera, puede vislumbrarse una zona de exclusión, que incumbe a textos que no trabajan con las estéticas oficializadas (Realismo/Naturalismo), no están en principio pensados desde el modo escrito-libro, y no operan con los géneros reconocidamente literarios por más prestigiosos: novela y poesía. Así queda delineado un corpus alternativo: el *fantasy* que se publica en un medio sin tradición literaria que es una revista de actualidad, y que se acerca (sin llenar siempre las grillas del género) al cuento. No es ocioso recordar que cuento y teatro argentinos constituyeron las primeras colecciones populares de autores nacionales actuales de circulación periodística.

BIBLIOGRAFÍA DE CAPÍTULOS I A III

- Abraham, Carlos 2004. "Las utopías literarias argentinas en el período 1850-1950", *Nautilus*, n. 2, noviembre: 4-25.
- Anderson, Benedict 1993. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Buenos Aires, FCE.
- Bioy Casares y Jorge Luis Borges 1985 (comps). *Cuentos breves y extraordinarios*. Madrid: Losada.
- Bosch, Mariano G. 1969. *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y de la época de Pablo Podestá*. Buenos Aires: Hachette.
- de Certeau, Michel 2000. "Leer: una cacería furtiva" en su *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, t. I Artes de hacer.
- Fritzsche, Peter 2008. *Berlín 1900. Prensa, lectores y vida moderna*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Gutiérrez, José María 1999. *La historieta argentina. De la caricatura política a las primeras series*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional y Página/12.
- Gutiérrez Girardot, Rafael 1994. "Literatura fantástica y modernidad en Hispanoamérica" en su *Cuestiones*. México, FCE, 101-116
- Hobsbawm, Eric y Terence Ranger 1992. *The Invention of Tradition*. Cambridge, CUP.
- Jackson, Rosemary 1986. *Fantasy. Literatura y subversión*. Buenos Aires, Catálogos
- Jameson, Fredric 1989. *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Madrid, Visor. Cap 2. "Narraciones mágicas. Sobre el uso dialéctico de la crítica de los géneros"
- Kress, Gunther 2000. "Multimodality: Challenges to Thinking About Language". *TESOL Quarterly*, vol 34, 2 (Summer), 337-340
- Ludmer, Josefina 1999. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil.
- Mendelevich, Pablo 1981. "Las revistas argentinas". Buenos Aires, CEAL. Colección *La vida de nuestro pueblo*. N° 3.
- Montaldo, Graciela 1993. *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Pardo Abril, Neyla G. 2007. "Mediatización, multimodalidad y significado". Ponencia en el X Congreso Internacional de Humanidades- UnB. disponible en la WEB: www.onda.eti.br/revistaintercambio/conteudo/arquivos/2311.pdf

- ----- 2008. *¿Qué nos dicen? ¿Qué vemos? ¿Qué es... pobreza? Análisis crítico de los medios*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Departamento de Lingüística. IECO.
- Pellettieri, Osvaldo 1986 "El fenómeno de *Juan Moreira* y el teatro popular", en *Revista del INET*, t. V, 13: 54-60
- ----- 1987. "Cambios en el sistema teatral de la gauchesca rioplatense", en *Gestos*, 2, 4 (noviembre): 115-125.
- ----- 1990. *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna-IITCTL
- ----- 2002. "A qué llamamos gauchesca teatral. La gauchesca y la configuración de un discurso propio. Obra dramática de la gauchesca" en su (dir) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna, t. II, 99-112.
- Pignatelli, Adrián 1997. *Caras y Caretas*. Buenos Aires: AAER, Historia de Revistas Argentinas.
- ----- 2005. "Eustaquio Pellicer". *Boletín de la Academia Nacional de Periodismo*. VII, 18: 77-86.
- Prieto, Adolfo 1988. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Rama, Ángel 1974. "Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica" en AAVV, *Literatura y praxis en América Latina*. Caracas: Monte Ávila, 81-109.
- ----- 1982. "El sistema literario de la poesía gauchesca" en su *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: CEAL, 155-221.
- ----- 1985. *Las mascararas democráticas del Modernismo*. Montevideo, Fundación Ángel Rama.
- Ramos, Julio 1989. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: FCE.
- Rogers, Geraldine 1998. "Caras y Caretas: la lógica de la integración". *Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica literaria*. III, 6: 53-66
- ----- 2000. "Veinte centavos en la ranura. Rasgos de una esfera pública emergente en Caras y Caretas de 1900". La Plata, *Serie Estudios e Investigaciones de la Facultad de Humanidades UNLP*.
- ----- 2001. "El semanario *Caras y Caretas*: el mundo de los productores". *Actas del I Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*. Mar del Plata (Argentina), Centro de Letras Hispanoamericanas - Fac. de Humanidades- Universidad Nacional de Mar del Plata.

- ----- 2008. *Caras y Caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*. La Plata, Edulp.
- Román, Claudia 2000. "Papel picado: palabras e imágenes en la prensa satírica del siglo XIX". *Relics and Selves: Iconographies of the National in Argentina, Brazil and Chile (1880-1890)*. Londres, University of London / Iberoamerican Museum of Visual Culture. Disponible en la WEB: www.bbk.ac.uk/ibamuseum/texts/Roman01.htm
- Romano, Eduardo 2004. *Revolución de la lectura: el discurso periodístico literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*. Buenos Aires: Catálogos.
- Romano, Evelia 2000. "El paraguas misterioso: la novela por entregas y lo fantástico". *Signos Literarios y Lingüísticos*. II, 2 (diciembre): 83-97.
- Sarlo, Beatriz 1992. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires, Nueva Visión
- Soto, Luis Emilio 1959. "El cuento" en Rafael Alberto Arrieta (dir.) *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Peuser, t. IV, 287-448
- Van Dijk, Teun 2008. *Discourse and Context. A socio-cognitive approach*. Cambridge: CUP.
- Williams, Raymond 1980. *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península.
- ----- 1994 "Teoría política: Utopías en la Ciencia Ficción" en Daniel Link (comp.) *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*. Buenos Aires, La Marca, 110-125.
- Williamson, Rodney 2005. "¿A qué le llamamos discurso en una perspectiva multimodal? Los desafíos de una nueva semiótica", *ALED*, 6, Santiago, Chile, Septiembre. Disponible en la WEB: www.molinrivas.googlepages.com/Williamson_Discursomultimodal.pdf

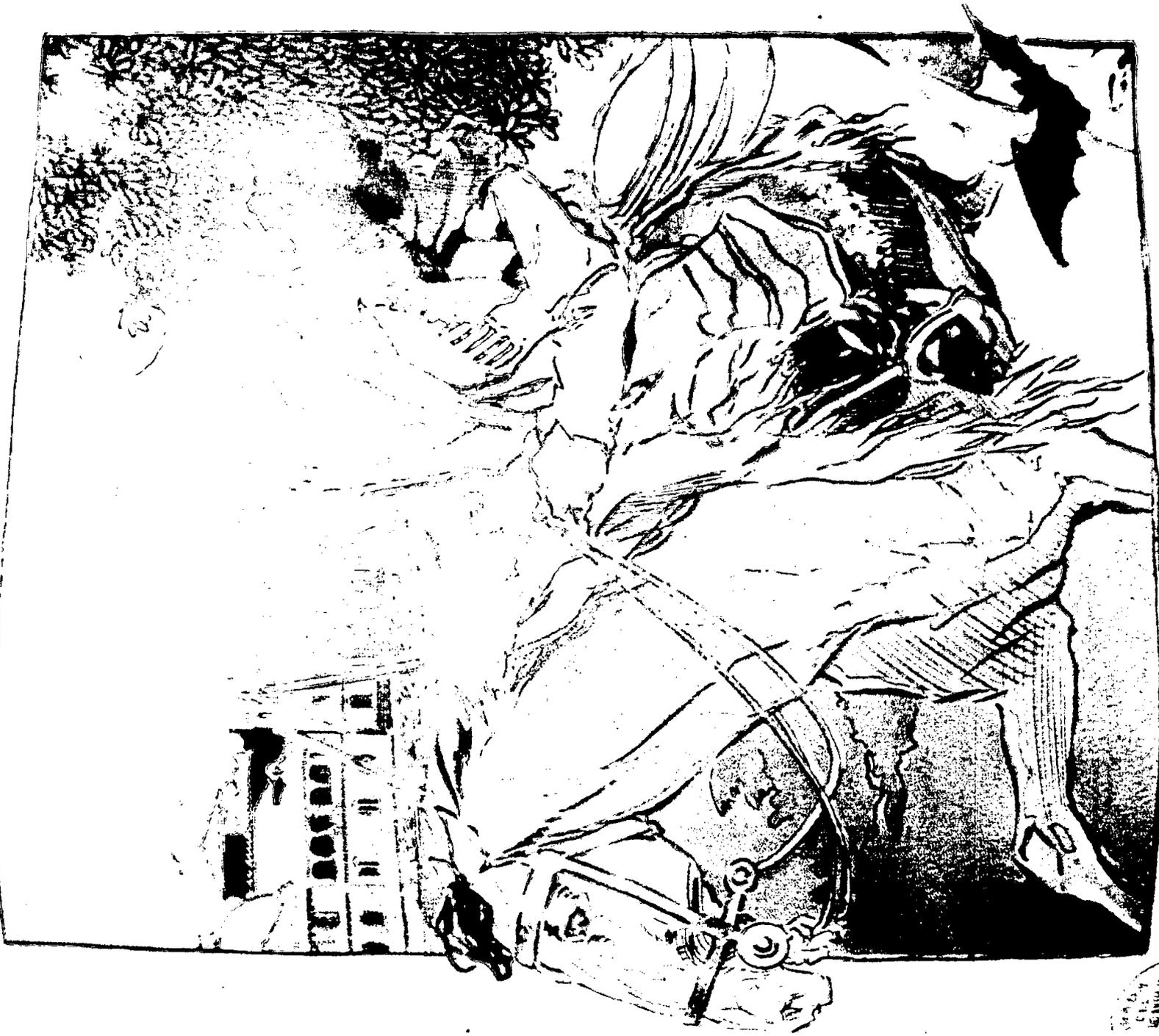
Figura 1

Observaciones generales acerca de las referencias bibliográficas de los textos de *Caras y Caretas*:

- como la publicación no tiene páginas numeradas, se consignan edición y fecha (referencia completa en la Bibliografía de cada capítulo)
- El nombre de la publicación será abreviado CyC a partir de la Primera Parte

CRAS Y ARETAS

¡CRUZ DIABLO!



Llegando a la tapeta el pingo se cubaba,
y temblando el que lo montaba y pasan aturridos
sabiendo, temerarios, que allí están enarbolados
la viuda, el chanchito feo, el pollo y la mala

MADEIRA
CALLE
de Wilfredo
5380

Primera parte: literatura popular y *fantasy*

Capítulo IV

Literatura antimimética como *fantasy*: sobrenaturalismo y comicidad

Juan José Saer permite pensar una alianza cristalizada entre la prosa y las expresiones de racionalidad que emanan como discurso del Estado moderno:

El de la prosa es el reino de lo comunicable. Nuestra sociedad le asigna su lugar en el dominio de la certidumbre pragmática. En prosa se escriben cartas, tratados, revistas, proclamas, facturas, denuncias, legajos, manuales. Todo lo que es ya conocido y se quiere hacer saber a otros, todo lo que es preciso y útil se escribe en prosa. (1999: 57)

Para sustentar esa racionalidad y ese pragmatismo, la prosa tiene además el imperativo de ser realista: "Casi que me atrevería a definir el realismo como el procedimiento que encarna las funciones pragmáticas generalmente atribuidas a la prosa" (1999: 58).

Para tratar la literatura antimimética en el marco de producción de una revista popular, un punto de partida esclarecedor es la revisión misma de las categorías que, centradas en la teoría de la literatura fantástica, han producido una reflexión acerca de los tipos de ficción en la literatura moderna.

Serán objetivos de este capítulo repasar los logros de la teoría literaria en el esclarecimiento de estas categorías y los pasos tendientes a la institucionalización literaria; la revisión crítica de esas nociones en nombre de principios contextuales, historicistas y antropológicos.

Dos parámetros funcionan regulando las categorías antimiméticas: por un lado, la hegemonía de la prosa realista; por otro, las convenciones de género. En todos los casos, lo que para una teoría de la literatura antimimética resulta de por sí conflictivo en relación con esos parámetros, se magnifica cuando, como pretende este capítulo, la reflexión se encamina a considerar la validez de esas categorías y sus parámetros contrastivos en el terreno de la producción literaria popular.

Fantasy e institución literaria

Es peculiar de la literatura fantástica el tardío reconocimiento de su especificidad en el ámbito de los Estudios Literarios. Si bien pueden ensayarse múltiples explicaciones para esa demora, puede suponerse que se debe –en principio– tanto a su naturaleza “imitativa” o derivada de los relatos folklórico-populares como a su falta de jerarquización en la llamada *mainstream*, tradición literaria canónica atravesada por el prestigio de la prosa realista.

Sorteando estas circunstancias desfavorables, la reacción estructuralista depositó el problema en otro lugar, vinculado al interés por el procedimiento estético (no por la supuesta “capacidad referencial” del discurso literario), y obtuvo una legitimación contundente para la literatura fantástica. Si bien cuenta con antecedentes a lo largo del siglo XX, se considera que el campo de la teoría literaria incorporó el estudio sistemático de esta categoría cuando el teórico francobúlgaro Tzvetan Todorov “cerró sobre el texto” la cuestión y pudo proponer lo sobrenatural como un efecto inmanente: “... no solo el diablo y los vampiros no existen más que en las palabras, sino que también, solo el lenguaje permite concebir lo que siempre está ausente: lo sobrenatural” (1972: 99)¹

A pesar de no ser quien inaugurara la reflexión teórica, la centralidad de su propuesta puede medirse por la recurrencia con la que sus sucesores la han tomado en sus propios planteos como punto de partida para entablar polémica y superarla. Por otra parte, desde fines de los años 70 y hasta la actualidad, el campo de estudio de la literatura fantástica se vio atravesado por nuevas tendencias. Teniendo en cuenta que los Estudios Culturales ofrecieron una nueva mirada sobre los contextos de producción, se delinearon problemas centrados en la relación sujeto-(otros)mundos y en la legitimidad de las afirmaciones acerca de esos mundos. Dos preguntas pueden resumir estos planteos: ¿cómo se articulan, en uno y otros casos, la explicación de lo sobrenatural en relación con otros mundos y otros sujetos? ¿de qué maneras se implican el silencio y la voz en la literatura fantástica, qué usos de estos fenómenos hacen estas teorías?

Todorov, en su básica y crucial *Introducción a la literatura fantástica* (rubricada en 1968 y publicada en 1970), define recurrentemente su objeto de estudio en el capítulo 2:

1) ...En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. [...] Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. (Todorov, 1972: 34);

¹ Se privilegian los aspectos centrales de la propuesta, que giran en torno de la definición y de la taxonomía. Todorov ocasionalmente esboza –pero no desarrolla ni da función decisiva a– elementos contextuales.

2) ...Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural (Todorov, 1972: 34)

3) ...Hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico (Todorov, 1972: 35)

Estas definiciones permiten corroborar ciertas constantes que en ese énfasis cobran valor definitorio y que también parecen preocupar a ese mismo teórico que las ofrece con intención esclarecedora. En primer lugar, se destacan los conceptos *incertidumbre* (1)- *vacilación* (2,3), expresados como un estado que tiene una causa y un agente que lo experimenta; la causa puede reconocerse en el "acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar" (1), "un acontecimiento aparentemente sobrenatural" (2) y "un fenómeno extraño" (3), mientras que el agente que experimenta ese estado es "el que percibe el acontecimiento" (1), "un ser que no conoce más que las leyes naturales" (2) y en (3) no está marcado. Por algún motivo que no está explícito y se considera "lógico, natural", este estado impele al agente a realizar una operación correlativa: explicar. Esa explicación presupone algún tipo de condiciones, entre las cuales puede inferirse la elemental de no violar el principio de no contradicción, por lo tanto la presencia de un dilema (tener dos explicaciones a disposición, y deber optar por una) es un auténtico problema para ese agente. Incluso pareciera que el agente estuviese "puesto" para poder articular (encarnar) este problema en un sujeto cognoscente, como aclara más adelante el mismo teórico: comparando otras definiciones precedentes, Todorov destaca las que considera más cercanas a la suya argumentando que

...la definición de Soloviov, James, etc señalaba además la posibilidad de suministrar dos explicaciones del acontecimiento sobrenatural y, por consiguiente, el hecho de que *alguien* tuviese que elegir entre ellas. Era pues más sugestiva, más rica; la que propusimos derivaba de ellas. (Todorov, 1972: 36. Subr.del autor)

Lo que parece preocupar al teórico es dónde localizar ese agente que tiene que vacilar y explicar. La primera respuesta que ensaya Todorov le atribuye esas actitudes al "héroe, el personaje"; de hecho, desde el momento en el que se lo muestra perturbado por la naturaleza de los acontecimientos, la vacilación queda "tematizada" en la obra, esto es: representada. Pero inmediatamente, por el carácter recursivo del discurso literario, esa representación activa un proceso de identificación por parte del lector implícito. Que el lector dude en atribuir carácter natural o sobrenatural a los acontecimientos narrados es en realidad, concluye Todorov, la condición más extendida y *sine qua non*: lo fantástico se define "por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados" (1972: 41), mientras que la vacilación del personaje puede no producirse en todos los casos.

Estas precisiones no agotan, sin embargo, las inquietudes del teórico. La vacilación es con frecuencia un estado provisional, que el texto termina resolviendo a favor de una de las dos explicaciones. Mientras lo maravilloso y lo extraño; categorías vecinas que se definen por función próxima y diferencia específica, tienen un claro registro porque adoptan una de las dos

explicaciones de manera excluyente (lo maravilloso acepta la sobrenatural, y lo extraño la natural, sin contaminaciones excepto las “falsas pistas” o distractores que las convenciones literarias avalan)², lo fantástico debe permanecer en la indecisión, lo cual entraña “una vida llena de peligros, y puede desvanecerse en cualquier momento” (Todorov, 1972: 53).

Categoría “débil”, sutil, lo fantástico no acepta respuestas, y el acto de la explicación debe ser en verdad, aplazado, suspendido, abortado, para que el texto no “caiga” en los territorios vecinos. En el mismo momento en que Todorov fragiliza esta categoría, genera una operación reactiva: fortalece el horizonte de la racionalidad, que por presencia o ausencia define *plenamente* las categorías vecinas, confirma así su pertinencia y su entidad porque es el uso de la razón (más que las leyes de la realidad) lo que se puso en crisis: “Llegué a pensarlo: he aquí la fórmula que resume el espíritu de lo fantástico. Tanto la incredulidad total como la fe absoluta nos llevarían fuera de lo fantástico: lo que le da vida es la vacilación” (1972: 41). Suerte de rara *avis*, la literatura fantástica es una entidad extremadamente dependiente de las perplejidades de un “interpretante” que le da aire, que la sostiene entre la vida y la muerte en – y gracias a- su actividad cognoscitiva –aunque sea una actividad bloqueada-. No importa tanto esa presencia inexplicable de lo sobrenatural en el seno de la vida natural, como el conflicto creado a un sujeto, epicentro del fenómeno fantástico.

El gráfico que acompaña la taxonomía de los tipos de ficción (llamados “géneros” por Todorov) intenta traducir esa plenitud de cada categoría:

<i>Extraño puro</i>	<i>Fantástico-extraño</i>	<i>Fantástico-maravilloso</i>	<i>Maravilloso puro</i>
---------------------	---------------------------	-------------------------------	-------------------------

La de lo fantástico puro (quinta categoría) no tiene una celda propia, ocupa la raya divisoria entre las de lo fantástico-extraño y lo fantástico-maravilloso, categorías donde sí hay una respuesta a la vacilación (el nombre compuesto en realidad esconde un desplazamiento: lo que parecía fantástico es resuelto con explicaciones racionales o irracionales). La literatura fantástica pura es una “frontera entre dos territorios vecinos” (Todorov, 1972: 57), no es por lo tanto un territorio. Esta negativa a representarla espacial-físicamente parece, en última instancia, con-fundir dos horizontes:

- el de la vacilación como rasgo “interno” de la categoría literaria de lo fantástico;
- la vacilación o la incertidumbre del mismo teórico frente a ese objeto de estudio, “irrepresentable”

² En el momento mismo en que el texto ofrece al lector implícito una respuesta, abandona su carácter de fantástico e ingresa a las categorías de lo maravilloso (que habrá de caracterizarse “por la existencia de hechos sobrenaturales, sin implicar la reacción que provocan en los personajes”, 60) o de lo extraño (que “Se relaciona únicamente con los sentimientos de las personas y no con un acontecimiento material que desafía la razón”, 60), o bien participa de los híbridos que muestran ese “desvanecimiento”.

Uno de los estudios donde se concentran los aportes de Todorov junto con una reversión crítica contundente es *Fantasy. Literatura y subversión*, de Rosemary Jackson (publicado en 1981). Jackson le reprocha que el problema de la percepción/visión y del conocimiento en el texto fantástico "no es considerado por Todorov bajo ninguna perspectiva histórica, y sin embargo forma parte de un creciente interés por los interrogantes del ver y el saber que ocupa buena parte del pensamiento romántico y post-romántico" (1986: 29). El fundamento de su trabajo, entendido como una continuación de las reflexiones del francobúlgaro, reside sin embargo en establecer bases materialistas de una concepción de la fantasía y de lo fantástico en particular, según lo establece en su Introducción³.

En el rescate de lo que quedaba en un "afuera" del escenario de los textos literarios, Rosemary Jackson articula una definición de LF que crea una oposición entre la esfera artística y las concepciones de lo real, y quiebra de esa manera la inmanencia del estructuralismo todoroviano. Todos los miembros de su taxonomía (fantástico / maravilloso / mimético) se refieren, en una instancia más general, a la noción de *fantasy*:

Como término crítico, 'fantasy' se aplicó de forma más bien indiscriminada a cualquier tipo de literatura que no da prioridad a la representación realista: mitos, leyendas, cuentos de hadas y folklóricos, alegorías utópicas, ensoñaciones, escritos surrealistas, ciencia ficción y cuentos de horror, textos todos que presentan 'otros' territorios, diferentes del humano. Una característica que se asocia al fantasy literario con la mayor frecuencia es su obstinado rechazo a las definiciones prevalecientes de lo 'real' o lo 'posible', un rechazo que por momentos se convierte en violenta oposición. ... (Jackson, 1986: 11- 12)

Bajo este amparo teórico, Jackson supera la poética textual y se interroga por la política textual de la literatura antirrealista que se organiza en torno del *fantasy*. Cualquier crítico que buscara ordenar determinados textos literarios en tipos de ficción no encontraría mayores diferencias si recurriera a la taxonomía de Todorov o a la de Jackson, dado que ambas comparten un interés por las manifestaciones discursivas de lo fantástico. No obstante, hay fuertes cambios de acento en la manera en que el sujeto cognoscente que era el centro de la experiencia fantástica para el primero deja lugar en la segunda a problemas depositados en ese "otro lado" del orden cultural conocido:

I) Jackson pone en primer lugar otro sujeto textual, menos ostensible pero crucial: el narrador. El dilema del personaje o el lector implícito (como función textual) propuesto por Todorov da

³ Diferencia la autora su proyecto teórico del de Todorov haciendo alusión a éste: "...Its attention is confined to the effects of the text and the means of its operation. It does not move outwards again to relate the forms of literary texts to their cultural formation. It is in an attempt to suggest ways of remedying this that my study tries to extend Todorov's investigation from being one limited to the *poetics* of the fantastic into one aware of the *politics* of its forms" (Jackson, 1981: 3) El subrayado pertenece a la misma Jackson. Tomado de la edición inglesa (la Introducción no fue traducida al castellano).

lugar a un estado diferente al de la vacilación, que se verifica en la matriz enunciativa del texto:

La narrativa fantástica confunde elementos de lo maravilloso y de lo mimético. Afirma que es real lo que está contando –para lo cual se apoya en todas las convenciones de la ficción realista- y entonces procede a romper ese supuesto de realismo al introducir lo que –en esos términos- es manifiestamente irreal. [...] El narrador no entiende lo que está pasando, ni su interpretación, más que el protagonista; constantemente se cuestiona la naturaleza de lo que ve y registra como ‘real’. Esta inestabilidad narrativa constituye el centro de lo fantástico como modo. ... (Jackson, 1986: 32)

Un cambio sustancial respecto de las esperanzas de conocer con certeza se produce en esta perspectiva: el narrador “no entiende lo que está pasando” y la relevancia de este conflicto reside en que en él se asienta no una parte sino las premisas mismas del sistema representativo del texto. Esta “inestabilidad” difiere también de la vacilación, porque ha abandonado la premisa de la racionalidad a cambio (a causa) de la ruptura de la conciencia monológica (tomada del pensamiento bajtiniano⁴), única portadora posible del privilegio de la explicación: “Al subvertir esta visión unitaria, lo fantástico introduce confusión y alternativas. En el siglo diecinueve esto significaba una oposición a la ideología burguesa sostenida por la novela ‘realista’.” (Jackson, 1986: 32).

Por otra parte, y considerando al menos residualmente la noción de dilema entre alternativas equivalentes, lo que se debilita en esta propuesta es precisamente el horizonte racional, el polo más fortalecido –en tanto que referente- en la propuesta todoroviana, ya que el principio dialógico de lo fantástico no solo cuestiona miradas unitarias, sino ese fundamento que les da unidad: “lo ‘real’ queda sujeto a una interrogación constante”, fracturado y atravesado como por una estocada: así como el surrealismo presenta un mundo por encima de lo real (lo super-real), la literatura fantástica presenta “un mundo que puede fracturarlo por dentro o por debajo” (Jackson, 1986: 33).

II) Precisamente ese borramiento de un centro cognoscitivo asentado en agentes “palpables” se intensifica porque la teoría de Jackson, a la par que destruye el instrumento racional de exploración, avanza notablemente en el relevamiento de ese orden a-cultural de lo fantástico.

Leído en contrapunto con la taxonomía de Todorov, expresada gráficamente en casilleros que espacializaban algunas categorías e invisibilizaban otra (la literatura fantástica), Jackson más atrevidamente solo hace visible la región invisibilizada, intentando que esa “noción-límite” tenga entidad al tiempo que muestra su complejo mecanismo. Elige el fenómeno que en óptica se conoce como paraxis, área en la que los rayos de luz “parecen” unirse en un punto detrás de la refracción. Lo fantástico entendido como zona paraxial (su mundo no es enteramente “real” en tanto objetual, ni enteramente “irreal” en tanto pura imagen, ya que se localiza en alguna parte indeterminada entre ambos) es sin embargo

⁴ Jackson presenta estos conceptos con la siguiente interpretación de la propuesta bajtiniana de la novela polifónica: “Todo lo que tiene significado puede colectarse en una sola conciencia y subordinarse a un acento unificado; todo lo que no sea pasible de una reducción semejante es accidental o no esencial” (1986: 32).

representable precisamente porque “implica un vínculo inextricable con el cuerpo central de lo ‘real’, al que ensombrece y amenaza” (Jackson, 1986: 17)

III) Espacializada y desplegada, la noción de lo fantástico tiene “Topografía, temas, mitos”, como reza el último apartado del capítulo definitorio del libro de Jackson:

A diferencia de los mundos secundarios de lo maravilloso, que construyen realidades alternativas, los mundos sombríos de lo fantástico no construyen nada. Son vacíos, vaciantes, disolventes. Esta vacuidad toma un mundo visiblemente pleno, rotundo y tridimensional, y logra viciarlo con sus trazos de ausencia, sus sombras sin objetos. Lejos de satisfacer el deseo, estos espacios lo perpetúan porque insisten sobre la ausencia, la falta, lo no-visto, lo invisible. ... (1986: 42)

Tanto los dobles, como las transmigraciones del alma de un cuerpo a otro, los viajes en el tiempo o el espacio, e incluso la creación artificial de la vida o el vampirismo, no solo valen como fenómenos de creación de “otredades”, motivo de tantos estudios temáticos, sino como operadores que desarticulan las nociones demarcadas y rígidas entre género y especie, la de personalidad como un ente monolítico e integrado, y en definitiva la de la realidad construida por “unidades discretas pero conectadas” (Jackson, 1986: 45). Los fenómenos de invisibilidad e inefabilidad (lo que no se puede percibir o no se puede nombrar), correlatos formales que acompañan la manifestación de esas “otredades”, tienen “una función subversiva en relación con un sistema epistemológico y metafísico que hace de ‘Ya veo’ un sinónimo de ‘Comprendo’. El conocimiento, la comprensión y la razón se establecen mediante el poder de la mirada, mediante el ‘ojo’ [eye] y el ‘yo’ [I] del sujeto humano, cuya relación con los objetos se estructura a través de su campo de visión” (Jackson, 1986: 43).

En este punto, Jackson detiene su indagación y se aposenta para ramificar sus premisas en múltiples fenómenos textuales y vínculos con la renovación literaria del siglo XX. Su apertura al pensamiento del marxismo en Estudios culturales (Fredric Jameson), a las teorías psicoanalíticas freudianas y lacanianas (motivo de reflexiones en el cap. 2 de su libro), a la “translingüística” bajtiniana, entre otras fuentes teóricas, ayudó a clausurar el factor del “sujeto razonante” de la definición todoroviana, cuyo máximo grado de problematización residía en el prolijo planteo de un dilema entre los polos racional/irracional, con los que se ponía de manifiesto (y respaldaba) la necesidad de explicar, propia de una episteme racionalista moderna. Con Jackson esta instancia de “control racional” de la experiencia desaparece, vencida.

Por otra parte, el aporte teórico de Jackson es complejo. En principio, se instala desde una perspectiva de historia cultural, pero también inserta sus nociones en el devenir de la historia literaria, y en este punto, como todo teórico de los tipos de ficción, construye sus conceptos teóricos sobre el trasfondo de unas poéticas históricas que operan como referente. Así como para Todorov (y en este punto tuvo una intuición historicista) el punto de partida lo constituyen las estéticas prerromántica y romántica, de las cuales extrae los textos particulares que analiza, para Jackson el referente histórico es idéntico, pero el verosímil teórico se instala

en la literatura del siglo XX (por esto su avance en el debilitamiento de la episteme racionalista que apuesta a una modernización estética).

En lo que respecta a la institucionalización de los tipos de ficción, sin embargo, Jackson desestabiliza la noción de género todoroviana, alude a los tipos de ficción como modos, y se desliza fuera de la tradición genérica al amalgamar todas las producciones históricas antimiméticas en la misma categoría de *fantasy*, aplicado “de forma más bien indiscriminada” a literatura que no prioriza la representación realista: desde el mito hasta el cuento de ciencia ficción. De esta forma es como, según su propia propuesta de abandonar cuestiones de poética textual para sumergirse en asuntos de política textual, privilegia la función de los géneros+tipos de ficción en la construcción de consensos sociales acerca de la realidad, en una referencia al realista como el modo de la cultura oficial. A partir de estas orientaciones, importantes segmentos de su propuesta permiten responder a las relaciones entre *fantasy* y literatura popular. La preferencia de este enfoque sobre el estructuralista de Todorov reside en el interés en vincular los tipos de ficción a determinadas experiencias de la cultura y no solo a una tradición literaria en su funcionamiento inmanente-institucional.

Dimensiones populares del *fantasy*

Unas aproximaciones más cercanas en torno de ciertos problemas de la representación del margen, de los otros y de las creencias de los otros, que se tejen desde las teorías de los tipos de ficción no mimética, circunscriben determinadas dimensiones que acercan estos tipos de ficción a la literatura popular.

a- La ficción y las prácticas colectivas

En un rango más abarcativo, debe mencionarse el aporte de la teoría de la ficción, cada vez más cercana a la multidisciplina. Sin considerar en este momento los planteos de base semiótica (Mignolo, 1980 ;Albadalejo, 1992), el ofrecido por Thomas Pavel es el que parece nutrirse en diversos marcos disciplinares, para culminar en unas metáforas cartográficas como una extensión historicista de la filosofía del lenguaje y del concepto de “mundos posibles” en los que se basa su teoría. La ficción es considerada por este crítico como un territorio representado por un mapa, cuyas variaciones diacrónicas delimitan sus dominios y su extensión. Esta metáfora que busca concretizar el espacio propone unas relaciones de homología de existencia con los “territorios vecinos” al de la ficción, cuyas fronteras o bordes, por ese carácter material que evocan, no tienen el estatuto fijo y definitivo de las categorías abstractas, sino que se flexibilizan permanentemente. Se trata de los bordes de lo **sagrado**, de la **existencia** y de la **representación** (Pavel, 1991: 102). Lo desafiante de este diseño es la homologación, en la imaginaria dimensión plana del mapa, de organizaciones de diferente estatuto: respectivamente, la esfera de las ideologías y las creencias, el mundo referencial y los códigos artísticos que trazan la diferencia entre lo representado y el público-receptor. Todos ellos están equiparados entre sí y a su vez respecto del objeto de estudio, la categoría de la ficción, que es otra y ocupa a su vez su propio lugar en el espacio.

La ficción como “propiedad históricamente variable” se constituyó paulatinamente como un territorio con dominios propios que “... a veces surgen por la extinción de la creencia en una mitología; en otros casos, por el contrario, el origen de la ficción reside en la pérdida del vínculo referencial entre los personajes y los acontecimientos descritos en un texto literario y sus contrapartidas reales” (Pavel, 1991: 101). La mitificación (esto es, acontecimientos memorables, relevantes para una comunidad, que son trasladados de la esfera referencial a la leyenda o el mito), o bien la “interferencia” de un predicado moral o ideológico en el texto literario (al modo de la literatura didáctica) muestran la categoría de la ficción sujeta a prácticas culturales atravesadas por códigos institucionales (Pavel, 1991: 96).

En la teoría de la literatura fantástica también se han revisado estas prácticas con criterios institucionales, o bien francamente antropológicos. Estos contactos entre la ficción y otros sistemas simbólicos remiten a esquemas explicativos claramente diferenciados de los de Todorov. Tanto Jackson (1981, cap. 2) como Tobin Siebers (1985 y 1989) recuperaron como precedente una de las especulaciones que más acercan sistema social y literatura no mimética: el ensayo “Lo siniestro” (1919) de Sigmund Freud. No obstante, mientras para la primera se trata de indagar las estructuras del mundo construido por la ficción fantástica, para Siebers se trata de considerar un punto de partida previo a la configuración literaria: esclarecer el sistema de funcionamiento de lo sobrenatural como creencia colectiva. En este sentido, lo que observa el crítico norteamericano, respecto de las teorías conocidas sobre los tipos no miméticos de ficción, es que carecen de teoría sobre el fenómeno del sobrenaturalismo (1989: 41). En términos de los conceptos vistos, esta negación del fenómeno de lo sobrenatural como “esquema universal” y transhistórico, independiente del mundo de la ficción, pone de relieve el apego a concepciones cerradas y autonómicas de lo literario de buena parte de los críticos.

Siebers se ampara en la concepción antropológica de superstición para explicar el sobrenaturalismo como “una lógica que crea representaciones de diferencia entre individuos, con objeto de facilitar la organización social y estratificar los deseos violentos.” (1989: 57). Dadas unas condiciones de conflicto, un elemento del grupo (social) es aislado y representado como externo o ajeno; esa marginalidad no es explícita, sino que genera representaciones donde el elemento separado del conjunto es asociado con rasgos para o anormales, como ocurre sintomáticamente con las acusaciones de mal de ojo, de *jettatura* o –con algunas particularidades- de brujería.

Dado que –y a diferencia de la teoría del chivo expiatorio de René Girard, en la que se basa- ya existe una actividad simbólica en el momento mismo en que se trazan las categorías de diferencia, cuando la cadena de causas y efectos construyen en torno del individuo señalado una historia acusatoria (Siebers, 1985: 55), la teoría de Siebers debe proponerse la tarea de desentrañar en qué instancia de simbolización se produce el texto literario que pone en escena ficcional esa superstición y su lógica.

Para estos fines, Siebers hace una relectura de “Lo siniestro” que destaca, reconociendo las intenciones explícitas de Freud, las operaciones narrativas que generan el efecto literario de

“lo inquietante”, “siniestro, espectral”, de “todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto ... no obstante se ha manifestado”⁵.

Cabe recordar que para el vienés se hacía necesario distinguir lo siniestro como vivencia, motivo del análisis psicoanalítico, de las posibilidades que la literatura tiene para reproducir esa vivencia. Analizando “El hombre de arena” de E.T.A.Hoffmann, Freud en principio logró refutar una afirmación previa (de E. Jentsch) de que lo siniestro surge de la duda de que un ser aparentemente inanimado sea viviente, o viceversa, de que un objeto sin vida esté de alguna forma animado (Freud, 1997: 2488). Cuando el cuento de Hoffmann se cierra asegurando la demencia del protagonista, pero esa constatación no logra diluir la “incertidumbre intelectual” de los lectores, a quienes lo ocurrido no se les revela de manera diferente de la ofrecida por el personaje alienado, puede concluirse que lo siniestro perdura más allá. En esta incursión por un texto literario, Freud logró proponer tanto la inscripción de los fenómenos de la superstición en un producto estético como la especificidad del funcionamiento en ese contexto.

Repeticiones y “dobles”, animismo, fragmentación del cuerpo humano, “mal de ojo”, entre otros fenómenos relacionados con lo siniestro vivencial y desmontados por procedimientos de racionalización analítica, pueden ser evocados por la literatura para ser, de la misma manera que en la realidad, racionalizados, pero también la literatura ofrece otras dos posibilidades: que no se identifiquen con la incomodidad de lo siniestro, como ocurre en los cuentos de hadas o maravillosos, donde esos fenómenos se “desactivan”; en el otro caso, que la evocación de lo siniestro vaya más allá de lo que es posible esperar, dado que “la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real” (Freud, 1997: 2503). Sin pretender aludir directamente a los tipos institucionalizados de ficción, Freud sin embargo envía claramente al realismo-extraño en la primera opción; a lo maravilloso en la segunda y a lo fantástico en la tercera.

Siebers rescata dos descubrimientos de Freud: en primer lugar, la operatoria narrativa para lograr el efecto de siniestro en la literatura; en segundo, cómo se reinstala y se pone en juego la superstición del lector. El vienés asegura que el narrador “nos engaña al prometernos la realidad vulgar, para salirse luego de ella” o bien puede “dejarnos en suspenso, durante largo tiempo, respecto a cuáles son las convenciones que rigen en el mundo por él adoptado; o bien en esquivar hasta el fin, con arte y astucia, una explicación decisiva al respecto” (Freud, 1997: 2504). En este último caso, consiste en que una vez que se sale de la realidad vulgar, el texto literario hace “suceder lo que jamás o raramente acaecería en la realidad” y “En cierta manera, nos libra entonces a nuestra propia superstición, que habíamos creído superada” (2504). En este caso, lo que se pone en escena, afirma Siebers, es que “los sentimientos supersticiosos siempre incluyen una identificación entre sujetos” (1989: 61) y esto puede hacerse extensivo a la comunicación literaria:

...En la literatura fantástica, el escritor trata de recuperar o de representar las expresiones supersticiosas del deseo y la violencia que

⁵ Son las citas que extrae Freud en su rastreo filológico del uso de la palabra “unheimlich”, en este caso en textos de Adelbert von Chamisso y de Schelling (Freud, 1997: 2487)

ya no parecen disponibles a la gente por su falta de fe, pero que, sin embargo, continúan conmoviéndola. El autor sagaz transforma la participación social del supranaturalismo en la participación estética de lo fantástico, duplicando las pautas supersticiosas de persecución y exclusión que influyen sobre la vida social. (Siebers, 1989: 58)

La teoría de Siebers se enfrenta a este fenómeno de duplicación ofreciendo una doble mirada, sincrónica y diacrónica, de lo fantástico. Respecto de esta última, coincide con el resto de los críticos en el reconocimiento de un mismo momento histórico cultural en el que se constituye la problematización de los vínculos con lo sobrenatural: el pasaje del Iluminismo al Romanticismo. Durante el primer período se había producido una radical desvalorización de lo sobrenatural, la ruptura con una tradición que había retenido esa categoría para la alegoría religiosa, en el folklore y como contenido satírico: "los racionalistas y los primeros folkloristas no apreciaron lo fantástico por sí mismo ni le permitieron presentarse como manera de escribir" (Siebers, 1989: 28). Los románticos apropiaron los contenidos de lo sobrenatural en solidaridad con lo suprimido o prohibido por la cultura oficial del racionalismo, atrayéndolo a su órbita de intereses, operación que implicó tres transformaciones importantes: la espiritualización de las supersticiones, que bajo la mirada de autores como Goethe se transformaron en forma "superior" y trascendente de conocimiento del mundo; la estilización, o búsqueda de representación literaria; la diferencia singularizadora, que absorbe el fenómeno y lo interioriza como parte de un universo interior individual (Siebers, 1989: 31 a 33).

En lo que atañe a la mirada sincrónica, la lógica de la superstición como sistema de representación social permite entender la duplicación en la literatura como una doble participación, social y estética. Una serie de dilemas culturales se resuelven en un "afuera social" de la literatura y en una instancia interior a ésta donde se crean mecanismos de diferencia y diferimiento. La representación fantástica trata de hacer distinta y de diferir la violencia humana, a la que sin embargo mantiene, en una "forma estética" (Siebers, 1989: 98). Esta duplicación tiene concretos anclajes en operatorias textuales e instrucciones de lectura. El deseo de los lectores de ejercer violencia sobre los personajes, que según Siebers activa en el terreno estético ese "reflejo social", implica que cuando se plantean alternativas de sobrenaturalismo o de psicopatología acerca de un personaje se está auspiciando la réplica de algún gesto de exclusión; algo complementario ocurre con el mecanismo del suspenso, expresable como deseo contradictorio de ver expulsada o salvada a la persona (personaje) víctima de acusación (1989: 72).

Es en esta encrucijada que aparece la posibilidad de pensar las relaciones entre alta literatura y literatura popular en lo que respecta a la producción de este tipo de ficciones. Las prácticas y la atracción por lo sobrenatural trazan un recorrido de circulación cultural que implica el contacto entre intereses de diferentes clases y sectores sociales: "no es fácil establecer una diferencia entre varios rituales mágicos y el espiritualismo elegante de los salones del siglo XIX" (Siebers, 1989: 34). En este sentido, Siebers se atrevió a asegurar que "Lo fantástico constituye una literatura popular" (1989: 27,n.), dado que ninguna tradición de literatura que tienda a autonomizarse como discurso estético (camino que inició el Romanticismo) puede prescindir, si se orienta hacia el *fantasy*, de reproducir los fenómenos de la superstición y

generar, desde el discurso literario, “metáforas de sobrenaturalismo” que retienen las grandes propuestas organizativas de las formas sociales de lo sobrenatural (1989: 37)⁶, y demuestran, simultáneamente, que la metáfora es producto de un horizonte racionalista, pero que no solo no reduce lo irracional, sino que demuestra, por su mera producción, la fascinación que sigue ejerciendo la superstición (1989: 40).

En síntesis, Siebers permite asomarse al estudio del *fantasy* como “literatura de la diferencia” por antonomasia: “En la literatura fantástica convergen la poética visionaria del hombre romántico aislado y las pesadillas supersticiosas de los hombres comunes, afirmando la idiosincrasia, la originalidad y la diferencia en todos los frentes” (1989: 9). Esta afirmación implica reconocer las búsquedas estéticas modernas en confluencia con el reconocimiento de una variable definitoria de un otro cultural que se asocia con lo popular. Insinúa una dinámica de circulación de diferentes esferas culturales, aunque el análisis, luego de esta formulación inicial, se dedica a la línea más vinculada a los grandes autores individuales. Para proseguir la hipótesis de vínculos entre la literatura popular y el *fantasy* habrá que enriquecer el planteo con otras propuestas, que se consideran seguidamente.

b- la subalternidad y lo sobrenatural

Complementariamente a la concepción del *fantasy* como “lo otro” de lo real (Jackson) o como la diferencia en el seno de la comunidad (Siebers), donde la representación de esa otredad o negatividad asume los atributos de lo sobrenatural, puede trazarse otra representación social que contemple los seres no humanos. Más o menos explícito según las convenciones del *fantasy* adoptadas, desde los inventarios de monstruos de la narrativa tradicional maravillosa hasta la elusividad del monstruo fantástico, una serie de restricciones acerca del reconocimiento mismo de su existencia, de su uso de la voz y finalmente, la radicalidad de su estatuto de otro, invitan a observar el régimen de lo que puede denominarse “marginalidad social”, expulsada a otro terreno en el que la diferencia se resuelve con otro estatuto de realidad.

Rosalba Campra, en su “Los silencios del texto en la literatura fantástica”, (1991) propone que otra forma de preguntarse en torno a quién se organiza la “economía imaginaria” de la literatura fantástica consiste en indagar el “derecho a la palabra” de los seres que representan, en este tipo de ficción, el polo de lo no-humano. Llama la atención cerca de la cantidad de novelas recientes que retoman tópicos y personajes emblemáticos de esta tradición literaria, especialmente el vampiro y el fantasma. Textos como *Entrevista con el vampiro* (1976), de Anne Rice, resultan emblemáticos no sólo por su éxito masivo, sino por la posibilidad de otorgarle voz al no-humano: “...Y así, en el catálogo de la literatura contemporánea encontramos, junto a testimonios de los marginales de la sociedad, la palabra de estos marginales de la realidad” (Campra, 1991: 60).

⁶ Siebers insiste constantemente en considerar, desde la antropología social, que la superstición es una forma de acción social auténtica y no solo una fantasía destinada a escapar de la realidad social, que se organiza con una lógica unificada y no una colección de creencias sueltas.

El vampiro que protagoniza aquella novela de Rice acepta hacer declaraciones autobiográficas para la prensa, o sea: para hacer públicas. Si este procedimiento es de por sí “novedoso” (aunque debe objetársele que no haya mencionado un antecedente fundacional: *Frankenstein* de Mary Shelley, de 1818), no es menos relevante que estos textos elijan los modos de transmisión propios de la charla íntima y géneros como la autobiografía, que crean una ilusión máxima de familiaridad y de proximidad para el lector, y que su voz sea un innegable testimonio que surge de la oralidad.

Sobre este protagonismo diferente de la persona parlante del monstruo puede revisarse la dimensión que se le otorgaba a los silencios, los huecos de información o de “no-significación” (Jackson) en los planteos previos. La voz del no-humano no solo le da visibilidad y resalta una corporeidad extraña o incompleta, sino que rellena, de alguna manera, el gran silencio del texto fantástico que para Campra puede delimitarse desde el seguimiento de la causalidad. Desde el momento en que en la literatura fantástica del siglo XIX el extrañamiento es

irreductible, en cuanto no tiende a un efecto de sorpresa sobre la propia realidad ni deriva de una incapacidad contingente del narrador. El extrañamiento fantástico es el resultado de una grieta en la realidad, un vacío inesperado que se manifiesta en la falta de cohesión del relato en el plano de la causalidad (1991: 56),

tal como planteaba Jackson la fórmula estética de este tipo de ficción, el monstruo que habla en las novelas de fines del XX trae “noticias del otro lado”, explica la cadena de motivaciones, puede justificarse (o no), hace explícitas –en definitiva– las leyes que rigen ese orden a-cultural y sería, en estas nuevas versiones de lo fantástico, quien pueda dar las auténticas respuestas a esos silencios.

También en este punto se hace evidente, siguiendo a Campra, que el ambiguo perspectivismo propio de la literatura fantástica canónica en realidad era poco dialógico, ya que no había dejado de asentarse en una perspectiva humana, detrás de cuya aparente universalidad permanece disimulada una fuerte restricción:

Esta actitud ontológica –el reconocimiento o no en otro del propio ser– se traduce en una actitud de lectura: la que plantea ciertas formas de identificación como posibles o deseables. En la tradición de la literatura fantástica, los recorridos que el texto propone al lector son, obviamente, los del personaje humano, no los del personaje ‘otro’. (1991: 59)

La autora deja al descubierto que en el seno de su impronta reconocidamente transgresora, la literatura fantástica canónica se había recortado sobre una perspectiva occidental, masculina, blanca... notable por partida doble en casos como el de Drácula, cuyo estatuto sobrenatural lo coloca fuera de lo humano, pero en tanto ex hombre(masculino) conserva su “otredad cultural de base”: la barbarie del extremo este europeo medieval.

La voz del monstruo visibiliza varios “silencios del texto” en la teoría de Campra:

- la incertidumbre (no relevada) acerca de quién mira y acerca de quiénes están autorizados a hablar⁷; también, deja expuesta la extrema restricción cultural de esos sujetos de conocimiento tradicionales
- lo no dicho acerca de ese otro orden (diferente del de la cultura humana)

Sin embargo, al tiempo que la teoría de la autora argentina descubre estos silencios, gira sobre sí misma y muestra sus límites, a través del carácter espurio del procedimiento narrativo, como si el precio de asumir la voz narrativa fuese la incorporación de rasgos de humanidad:

Es decir, si nos es dado escuchar al 'otro', es porque ese otro, en alguna medida, es también nosotros. Lo vemos actuar como vampiro, pero conocemos su historia humana. Carece de barreras morales, pero no de refinados sentimientos y capacidad de goce. A nuestra semejanza (y a diferencia del fantasma, tristemente inmaterial), tiene un cuerpo. [...] en razón de su semejanza, el vampiro resulta emblema de una diferencia posible, que un humano podría apetecer. (1991: 68)

Jugando con esa transgresión estética original del extrañamiento, la voz del monstruo es comprensible para nuestra percepción porque trabaja en la duplicidad de la desidentificación y la reidentificación respecto de los paradigmas humanos, a los que podría terminar confirmando⁸

Llegado a esta instancia, el planteo de Campra pone en entredicho que estas búsquedas narrativas (enroladas en el posmodernismo) conserven al otro en su identidad de "otro", y no como reflejo invertido de los humanos, cuando no francamente humanizados. Hay no obstante en esta poco estimulante hipótesis de "colonización" o anulación de la "fuerza de la diferencia" que porta el Otro, una brecha para advertir que, al menos, "la duda ha dejado de ser lícita". La literatura fantástica puede deshacerse del aparato racionalista de la duda-vacilación e intentar descorrer el velo de una lógica cultural no relevada hasta el momento.

c- comicidad y sobrenaturalismo

⁷ En este sentido, Campra parece aproximarse a pasos agigantados a la posibilidad de rebelión del otro que deja de ser cosificado: "El intruso es siempre el otro. Si tuviéramos la debilidad de escuchar sus razones, ¿no correríamos acaso el riesgo de terminar por cederle totalmente nuestro espacio? ¿No terminaríamos por reconocerlo como uno de nosotros?" (1991: 60).

⁸ "Y es que, sin duda, cuando los autores eligen —como experimento literario o como desagravio a la otredad— dar la palabra a estos seres, se están lanzando en una apuesta muy riesgosa. Si leer, o escuchar, en fin, si participar en un acto comunicativo supone compartir códigos, ¿cuáles son, en última instancia, los códigos que nos pide compartir la voz de los seres del otro lado? [...] Los fantasmas, si existen, saben por cierto que existen. Esta clase particular de texto fantástico, en vez de requerir de su lector una credulidad que deje espacio al descreimiento, le pide que se coloque [...] del mismo lado del hablante: pero ahora, de parte del lector, la duda ha dejado de ser lícita. La paradoja en que se basa la lectura de un texto ficcional dibuja aquí su borde extremo". (Campra, 1991: 69)

Las relaciones entre la literatura antimimética y la comicidad fueron frecuentemente soslayadas bajo diversos expedientes: la aproximación de ambas variables enviaba a categorías estéticas de lo maravilloso, que se cedían a los estudios folklóricos, o bien se buscó imbricar la historia de la literatura fantástica con la de la modernidad cultural y se desechó toda variante de la ficción que no representara algún grado de asimilación a lo que institucionalmente se reconoce como modernizador. El caso de Jackson resulta significativo de una de estas actitudes extremas: si bien propone su teoría como completamiento del estructuralismo de Todorov con las bases analíticas provenientes del “inconsciente cultural”, tiene una inocultable preferencia por el *fantasy* que permite la “circulación del deseo” de manera más “transgresora” y menos vinculada a lo maravilloso, de modo que descartará los autores más conocidos (“en el sentido popular”) dado que se acercan a formas más tradicionales del *fantasy*, tributarias de estéticas alegóricas que desplazan la manifestación del deseo hacia la nostalgia religiosa o hacia órdenes conservadores⁹. Lo que resulta evidente en esa exclusión es que Jackson no concibe un *fantasy* ligado a lo maravilloso que pertenezca al campo de lo popular, y restringe ese tipo de ficción a géneros conservadores y “escapistas”, en la línea del romance anglosajón. No obstante, esta selectividad del campo de análisis no se registra en el planteo global de la autora, quien acuña el concepto abarcativo de *fantasy* para dar cuenta de toda la producción antimimética (v “Fantasy e institución literaria”), que al ser concebida como modo, atraviesa todos los tipos de ficción, diversos géneros, y resulta por ello omni-inclusiva. En este trabajo se pretenderá dotar de productividad analítica un concepto que la autora no exploró.

Más cercano a la “convergencia” de lo popular en las categorías antimiméticas, Siebers se dedica a observar la familiaridad entre lo cómico y lo fantástico. Ambos fenómenos manifiestan su interés por figuras marginales y “de exclusión”: los locos, los idiotas, los inescrupulosos (Siebers, 1989: 105), y en este sentido participan de la lógica de señalamiento y diferenciación del individuo en el seno de la comunidad. La literatura fantástica pone en la superficie el carácter antinatural del excluido, a quien se reconoce como prodigio, mientras a su vez la comicidad marca sus “objetos” con rasgos excéntricos que suelen expresarse morfológicamente: deformaciones, automatización, rigidez, animalización, etc., y que también participan del propósito de crear una diferenciación social.

Siebers propone un núcleo indivisible entre el efecto cómico y la transgresión de la mimesis, de modo tal que una escena que avance sobre la excentricidad y la diferencia morfológica llegue a algún extremo –generalmente de violencia– que produzca sucesos maravillosos. El caso arquetípico es una pantomima, presentada por Baudelaire en *De la esencia de la risa*, en la que Pierrot es decapitado frente al público, recupera su cabeza y se la mete en el bolsillo. Si bien el episodio mentado permite sostener las abundantes definiciones de lo cómico que lo vinculan con la violencia, comenzando por el mismo poeta simbolista y llegando a

⁹ “...Although nearly all literary fantasies eventually recover desire, neutralizing their own impulses towards transgression, some move towards the extreme position which will be found in Sade’s writings, and attempt to remain ‘open’, dissatisfied, endlessly desiring. Those texts which attempt that movement and that transgressive function have been given most space in this book, for in them the fantastic is at its most uncompromising in its interrogation of the ‘nature’ of the ‘real’. / One consequence of this focus is that some of the better known authors of fantasy works (in the popular sense) are given less space than might be expected. ...” (Jackson, 1981: 5)

teorías como la de Freud y Bergson, lo que Siebers destaca es el impulso dado por el sobrepasar las expectativas de lo normal y de lo posible: “los efectos cómicos de la pantomima son indistinguibles de sus efectos fantásticos” (1989: 111).

Otro vértice que refuerza la ambigüedad del sobrenaturalismo cómico es su arraigo en condiciones materiales de vida asociadas a la marginalidad, lo cotidiano, bajo y, tomando el término ruso *poshlost*: lo vulgar y trivial. Nuevamente, lo que puede confundirse con un efecto de realidad se resuelve en términos de violación de lo posible por el traslado de estas categorías concretas y materiales de la vida de las clases bajas a seres sobrenaturales como el diablo, tal como lo describe Gógol (Siebers, 1989: 105). En el terreno de este cruce entre condiciones materiales populares –*poshlost*– y su trasposición a otros modos de existencia o de realidad se introduce la pregunta por el procedimiento estético requerido, que Siebers responde invocando al formalista Tomachevski en su afirmación de que lo fantástico *desfamiliariza* la motivación realista. La *ostranenie* o extrañamiento, que quita el aspecto habitual a las cosas a fin de preparar al lector para una nueva visión del mundo (1989: 129), radica en una presentación antimimética (fantástica, maravillosa) del universo.

Lo sobrenatural también puede escandirse de la teoría acerca de la cultura popular y de la novela en Mijail Bajtin, de la que forma parte junto con otros elementos, en un esquema complejo. Sus aportes, valorados en el terreno de los Estudios Culturales, derivan del análisis de unas producciones verbales, codificadas en géneros discursivos y concentradas en determinados géneros literarios que privilegia y que están entre los fundamentos teóricos explícitos tanto en Rosemary Jackson¹⁰ como en Tobin Siebers. Analizada la literatura como práctica cultural, su método tiene una lógica que puede considerarse inmanente, dado que las herramientas conceptuales se desglosan de sus propios objetos (Machuca Ramírez, 1995): la risa, la heteroglosia, la carnavalización, entre otras categorías destacadas. El interés que reviste la teoría bajtiniana puede medirse por la gran cantidad de precisiones internas de los fenómenos estudiados, que supera las aproximaciones exteriorizantes de los estudios de sociología cultural, según señala Rita de Grandis (1995)¹¹, y ofrece un repertorio de operaciones y de procedimientos que no se agotan en la pura descripción formal.

Bajtin comprende la evolución literaria en el marco de géneros, en tanto producciones que se gestan en el ámbito interpersonal y social¹², y a su vez su concepto de la literatura popular debe inferirse de unas prácticas literarias que contempla con un criterio de “larga duración”, vertebrador de la Antigüedad con la producción de la era capitalista. Su defensa de

¹⁰ Esta autora, no obstante, desvía los planteos de Bajtin hacia una explicación histórica de cómo el *fantasy* deviene literatura modernista, y por lo tanto no reconoce los elementos historicistas de conservación cultural que pretendía el crítico soviético para su teoría de los géneros.

¹¹ Precisamente analizando la producción de Néstor García Canclini y su posible enriquecimiento a partir de la teoría bajtiniana afirma que “Es justamente en el plano de la articulación interna de la hibridación cultural donde el modelo de Canclini debe desarrollarse, completarse con un instrumental más pormenorizado de análisis y es ahí donde el modelo de Bajtin puede ayudar”.

¹² “... las partes (los sujetos bachtinianos, ni absolutos ni definitivos) se comunican imperfectamente a través de la relativa objetividad de los géneros discursivos (i.e. patrones expresivos) que son sociales. Lo individual no puede sino expresarse en formas que son sociales; hay una mediación entre las partes. Esa historia de mediaciones adquiere una cierta intersubjetividad; la *objetividad posible que se alcanza por la intersubjetividad...*” (Mancuso, 2005: 72. Subr. del autor)

esta extrema continuidad obedece a una inflexión historicista que se interesa tanto por la conservación cultural como por la dinámica de cambio. Para Bajtin, el género literario opera como "memoria activa"; alberga "los imperecederos elementos de arcaísmo" pero "no es un arcaísmo muerto sino eternamente vivo, o sea, capaz de renovarse. El género vive en el presente pero siempre recuerda su pasado, sus inicios, es representante de la memoria creativa en el proceso del desarrollo literario" (1988: 150-151). Con este criterio puede comprenderse más adecuadamente la vía de entrada a la cultura popular que facilita su teoría, ya que no descuida la génesis literaria antes o al margen de la institución misma, que subyace en la "memoria remota" del género, y de este modo hace visible un sustrato rico de experiencias colectivas y sociales, materiales y sensibles que se decantan en la estructura verbal reconocidamente literaria.

En *Problemas de la poética de Dostoievski*¹³, Bajtin articula un recorrido de la novela que cuenta sus precedentes en dos órbitas de géneros de la Antigüedad y llega hasta la noción de novela polifónica, cuya cristalización histórica corresponde a la producción narrativa de Fiodor Dostoievski, autor al que toma de referente absoluto en este libro. Por este motivo, el arco histórico que cubre Bajtin se acerca más que en su libro sobre Rabelais¹⁴ al contexto de producción de géneros narrativos populares que comprende el presente trabajo y por este motivo se constituirá en el centro de atención.

Las órbitas de géneros de la Antigüedad que Bajtin reconoce como precedentes de la novela polifónica del siglo XIX se articulan en torno de un núcleo estético e ideológico que denomina "cómico-serio", claramente diferenciado de los géneros puramente serios (épica, tragedia e historia entre los principales). Se trata del diálogo socrático y de la sátira menipea¹⁵. Ambos tienen un vínculo con otra práctica verbal y cultural: el folklore carnavalesco; será la sátira menipea la más abiertamente atraída por la lógica carnavalesca, y precisamente es descrita por Bajtin en catorce rasgos que determinan una poética histórica extensible, hasta una nueva concretización de su potencial, en la novela polifónica. Los catorce rasgos, explícitamente nombrados, funcionan como un sistema, en el sentido de su mutua determinación. No obstante, para presentarlos a continuación será útil reagruparlos —e incluso rejerarquizarlos— según las orientaciones que muestran el entretejido vinculante de lo popular con lo sobrenatural.

En principio puede afirmarse que el componente sobrenatural tiene una presencia específica dentro del cuadro de rasgos ofrecidos por Bajtin, que pueden subagruparse según su orientación hacia

¹³ Consultamos la edición que apareció en ruso en 1979 (editada en castellano en Bajtin, 1988)

¹⁴ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (c. 1933)

¹⁵ Bajtin atribuye la denominación del género a Varrón (siglo I a.C.), y remonta los orígenes a Menipo de Gadara y Bion de Borístenes (siglo III a.C.). Entre los textos conservados constan en un lugar destacado por el autor *Apokolokyntosis* (Conversión en calabaza) de Séneca, *El satiricón* de Petronio y *El asno de oro* de Apuleyo.

- a) lo cómico;
- b) la experimentación y la novedad;
- c) lo sobrenatural;
- d) la excentricidad;
- e) la carnavalización formal.

La primera orientación, a pesar de encabezar los rasgos de poética, no es desarrollada sino expuesta como principio básico y por contraste con la mayor seriedad del diálogo socrático. La orientación hacia la experimentación y la novedad (b) está regida por los contenidos filosóficos y una actitud no dogmática frente a ellos, a través de los rasgos de “excepcional libertad de invención temática y filosófica”, dado que la menipea da la espalda a la tradición y su autoridad (1988: 161); de una “puesta a prueba de la verdad” más que de su encarnación positiva y cerrada; de una confrontación (síncrisis) de las “últimas cuestiones del hombre”, en un desplazamiento de las preocupaciones gnoseológicas o estéticas de los diálogos socráticos a un universalismo filosófico que atiende a cuestiones éticas, e incluso prácticas (1988: 163); y de, finalmente, actualidad cercana. La menipea multiplica las alusiones a la realidad cotidiana, incluyendo personajes y sucesos contemporáneos, tendencias ideológicas, científicas, filosóficas o científicas, en estado de polémica, y posee la capacidad de “adivinar y apreciar el espíritu general y la tendencia de la actualidad en su devenir” (1988: 167). Cuando enuncia este rasgo, Bajtin no casualmente desliza la analogía de que “es una especie de género periodístico de la Antigüedad” (1988: 167) y de esta manera comunica con la faceta del oficio en Dostoievski, a quien en el comienzo del libro caracterizaba asegurando que todo problema social y político lo trataba en el plano de la actualidad que exige analizarla con las armas del periodista (1988: 50).

Los rasgos ligados al recurso a lo sobrenatural (c) son cuatro. El primero de ellos remite a una topografía en tres planos, tierra/Olimpo/infiernos, en la que circulan los personajes. Ya se trate de “diálogos en el umbral” (el caso de las puertas del cielo), de “diálogos de muertos” o de travesías, la multiplicidad de espacios es generadora *per se* de situaciones extraordinarias. Asentado en esta localización, otro rasgo imbrica el componente especulativo con lo sobrenatural: la inclusión de elementos de utopía social. Por otra parte, un tercer rasgo auspicia la introducción de lo insólito: la observación desde un punto de vista infrecuente o, teniendo en cuenta los textos invocados, imposible. Este foco de percepción es valorado por Bajtin también en su componente formal, asociado con la “fantasía experimental” (1988: 164). El cuarto rasgo es el menos individualizable respecto de otros subgrupos; refiere a conductas y discursos que violen el curso normal y común de acontecimientos. La liberación de la conducta que acarrearán estas violaciones del comportamiento pueden remitir a escenas escatológicas o a incidentes públicos, y se asientan en el escándalo y la desproporción. De esta manera, Bajtin presenta una interconexión entre sobrenatural y excentricidad respecto de la norma social que anticipa lo que posteriormente Siebers plantearía acerca de los vínculos casi inextricables entre la marginalidad de lo cómico y la de lo sobrenatural.

Junto con los rasgos que se identifican inmediatamente o pueden desplazarse hacia lo sobrenatural, los que corresponden exclusivamente a la excentricidad (d) se deslizan hacia las

zonas marginales de lo social –con tratamiento naturalista- y hacia lo descentrado del sujeto humano. En el primer caso, el “hombre sabio” de la menipea es enfrentado a la aventura en los sectores sociales ligados a “la expresión extrema del mal universal, de licencia, bajeza y trivialidad” (en la que puede entreverse el *poshlost* retomado por Siebers de la tradición cultural rusa) (Bajtin, 1988: 162). A su vez, la excentricidad se conecta, en el segundo caso, con “la experimentación psicológico-moral”: estados oníricos, alucinatorios, desdoblamientos de la personalidad (1988: 164-165).

Los tres rasgos restantes, vinculables con la categoría de la carnavalización formal (e), manifiestan una común tendencia a la mezcla, la heterogeneidad; se trata en primer lugar de la preferencia de la menipea por los bruscos cambios y contrastes, los oxímoros y las “aproximaciones inesperadas entre cosas alejadas y desunidas, toda clase de desigualdades” (1988: 166); en segundo, del amplio uso de géneros intercalados, o de la mezcla de verso y prosa, que ensayan diversos grados de distancia ideológica y estética respecto del discurso del autor; en tercero, una derivación inmediata del rasgo anterior: la pluralidad de estilos y tonos en el plano discursivo (1988: 167). Enunciados mucho más brevemente que los rasgos anteriores, los de este subgrupo se reducen en su planteo porque en realidad contienen a los demás, ya que aunque puedan registrarse localmente en los textos, aluden directamente a la lógica global de la sátira menipea que, en estrictos términos del autor, resulta de la “combinación orgánica” del “diálogo filosófico, alto simbolismo, aventuras fantásticas y naturalismo de bajos fondos” (1988: 162-163). Los mismos rasgos del subgrupo (e) sirven para volver a la relación entre los otros: los contrastes entre sobrenaturalismo y naturalismo *poshlost*; entre materialidad de la aventura y abstracción de la idea; entre tradición y experimentación o novedad.

La lógica del carnaval, entonces, puede abstraerse como procedimiento constructivo de una literatura que es popular/cómica (categorías inescindibles) y que puede identificarse no por una abstracción, sino por una forma de funcionamiento localizable en el material verbal: Bajtin define la carnavalización como un “principio unificador que relaciona los elementos más variados de un género” y que acerca y elimina barreras entre los géneros; entre sistemas cerrados de pensamiento y entre diferentes estilos (1988: 189). Por hacer visible el principio de funcionamiento, preferimos esta categoría a la más tradicional de grotesco, híbrida pero menos inclusiva¹⁶.

Consideraciones finales

Aunque no dirigidos a rescatar el potencial popular del *fantasy*, tanto Fredric Jameson como Rosemary Jackson comprenden la necesidad de (re)apropiación de este tipo de ficción en el siglo XX, y, antes denostado por la institución literaria, lo transforman en mascarón de proa de las tendencias más innovadoras y contestatarias o “subversivas” (Jackson). En todos

¹⁶ David Roas, en su análisis de algunos cuentos de Edgar A. Poe que propone asociar con el grotesco más que con lo fantástico, define la primera categoría como aquella que produce “la expresión siniestra de un mundo enajenado, distanciado” y una imagen “siempre cómica y terrorífica a la vez” (2009: 25).

los casos, el Realismo constituye la estética hegemónica, y el hecho de que la literatura fantástica ocupe, al enfrentarse, un lugar contestatario en el interior del sistema literario como institución produjo, en varias teorías, un descuido respecto de las otras variantes de lo sobrenatural en literatura. La misma Jackson, luego de abrir su estudio con el concepto de *fantasy*, parece haber querido desprenderse en el resto de su análisis de las altas implicancias ideológicas de una categoría tan heterogénea y ajena a las tradicionalmente asentadas; de hecho luego retoma el cuadro tripartito de Todorov, levemente modificado: maravilloso, fantástico, realista, enhebrados por una dinámica de sucesividad histórica (que va desde el sobrenaturalismo institucionalizado de lo maravilloso al “desencantamiento” del realismo en el posromanticismo).

Si bien Jameson es referido como sustento por la misma Jackson, vale retomarlo independientemente, ya que este crítico norteamericano tiene un concepto más complejo de la historicidad literaria y se interesa por plantear el valor de los “retornos” de poéticas aparentemente superadas o clausuradas en el presente, al tiempo que inserta la cuestión de la función social y política del Realismo. Entendido éste como “discurso narrativo que unifica la experiencia de la vida diaria con una perspectiva propiamente cognitiva, diagramadora o casi ‘científica’ (1989: 84), hay que aplicar, dice Jameson, una renovada mirada historicista que dé cuenta del lento proceso de esa hegemonía, desde la heterogeneidad de materiales de sus inicios hasta el “alto” Realismo o el Naturalismo del capitalismo tardío, que ya está cosificado. Seguir este proceso permite entender el *fantasy* (denominado “leyenda” por este crítico) como acto socialmente simbólico, respuesta ideológico-formal al problema histórico de esa cosificación (1989: 111). La leyenda hace sentir “otros ritmos históricos” y unas “transformaciones demoníacas o utópicas” de una realidad que el Realismo tiene sólidamente fijada. Por este motivo, el *fantasy* aparentemente atrapado en una tradición cristalizada o agotada vuelve a sentirse, en términos de Jameson, como el lugar de la heterogeneidad narrativa y de la libertad frente al principio de realidad, del que la opresiva representación realista pasó a ser rehén (1989: 84).

Si el recurso a las categorías antimiméticas, siguiendo a Jameson, abre –a diferencia de lo que produjeron ellas mismas en el pasado– un lugar de heterogeneidad y de libertad, merece entonces una apertura equivalente en la consideración de sus categorías constituyentes, sus convenciones y sus límites. La propuesta de este estudio del *fantasy* en la literatura popular de un medio periodístico se inclina por una aproximación conjunta a los diversos tipos de ficción antimimética coexistentes en ese mismo espacio textual, para lo cual opta por la categoría más inclusiva posible, que es la de *fantasy*, consciente de que permite atender la diversidad de usos de lo sobrenatural. El análisis de estos usos, que permitirá evaluar sus diferencias, se organizará en torno de los elementos de descripción interna que aportan las teorías visitadas durante este capítulo, en las que no obstante queda superado el criterio inmanente.

La representación del otro sobrenatural como una forma diversa de reinscribir estéticamente los mecanismos de exclusión social (Siebers, Campra) y la búsqueda de categorías que permitan localizar fenómenos de cruce y de convergencia, pretende dar el paso

que lleva “de relaciones intralingüísticas a relaciones interculturales”¹⁷. Observar la circulación interna de los autores cultos y las creencias populares, los tópicos de la tradición literaria y las mediaciones de la prensa moderna, y asimilar las paradojas que esta coexistencia genera, parece haber estado inscripto en el panorama originario, el que Walter Scott atisbaba en 1824:

Hay algunos autores modernos, realmente, que se las han arreglado de forma suficientemente ingeniosa, para componer entre la fe antigua y la incredulidad moderna. Han exhibido fantasmas, y narrado profecías extrañamente cumplidas, sin dar una opinión definida o absoluta acerca de si aquellas deben ser referidas a un agente sobrenatural, o si las apariciones fueron producidas (caso no infrecuente) por una recalentada imaginación [...] Tal vez, tomando todo en cuenta, es la forma más artística de terminar semejante relato de fantasía, ya que forma el medio de composición con el gusto de dos clases diferentes de lectores; aquellos que, como chicos, demandan que se dé completa cuenta de cada circunstancia particular y cada incidente de la narración; y la clase de los más imaginativos, quienes, semejando hombres que caminan por placer a través de un paisaje a la luz de la luna, son más divertidos que edificados por la intrusa minucia con la que algún compañero bienintencionado perturba sus fantaseos...¹⁸

¹⁷ Como propone acerca del mismo Bajtin Paul de Man, 1990: 168.

¹⁸ Es traducción propia del siguiente pasaje: “There are some authors, indeed, who have endeavoured, ingeniously enough, to compound betwixt ancient faith and modern incredulity. They have exhibited phantoms, and narrated prophecies strangely accomplished, without giving a defined or absolute opinion, whether these are to be referred to supernatural agency, or whether the apparitions were produced (no uncommon case) by an overheated imagination [...] Perhaps, upon the whole, this is the most artful mode of terminating such a tale of wonder, as it forms the means of compounding with the taste of two different classes of readers, those who, like children, demand that each particular circumstance and incident of the narrative shall be fully accounted for; and the more imaginative class, who, resembling men that walk for pleasure through a moonlight landscape, are more teased than edified by the intrusive minuteness with which some well-meaning companion disturbs their reveries...” (Scott, 1990: 60-61)

BIBLIOGRAFÍA

- Albadalejo, Tomás 1992 *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid, Santillana, cap. VI "Ficción mimética y ficción no mimética", 83-92.
- Bajtin, Mijail 1988 *Problemas de la poética de Dostoievsky*. México, FCE [1979]. Cap. IV
- Campra, Rosalba 1991 "Los silencios del texto en la literatura fantástica" en Enriqueta Morillas Ventura (ed.) *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario / Siruela, 49-73
- de Grandis, Rita 1995. "Incursiones en torno a hibridación, Una propuesta para discusión: de la mediación lingüística de Bajtín a la mediación simbólica de Canclini" XIX Latin American Studies Association (LASA) Congress. Disponible en la WEB: lanic.utexas.edu/project/lasa95/grandis.html
- de Man, Paul 1990. "Diálogo y dialogismo" en su *La resistencia a la teoría*. Madrid, Visor, 163-175
- Freud, Sigmund 1997 "Lo siniestro" en sus *Obras completas*. Barcelona, Biblioteca Nueva/Losada, t. 18
- Jackson, Rosemary 1981 *Fantasy. The Literature of Subversion*. London, Methuen & Co.
- ----- 1986 *Fantasy. Literatura y subversión*. Buenos Aires, Catálogos. /1981/
- Jameson, Fredric 1989 *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid, Visor. cap. "Narraciones mágicas", 83-120.
- Machuca Ramírez, Jesús A. 1995. "Mijail Bajtin y las nuevas orientaciones de análisis en las ciencias sociales (la cultura cómica popular)". *Dimensión Antropológica*. Vol. 5. Disponible en: www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?=1491 Edición: Ramón Alvarado y Lauro Zavala (eds) *Voces en el umbral (Mijail Bajtin en el cruce de culturas)*. México, UAMX, 1999, 193-209.
- Mancuso, Hugo 2005. *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin*. Buenos Aires: Paidós.
- Mignolo, Walter 1980 "Semantización de la ficción literaria". *Dispositio*, vol. V-VI, nos. 15-16, 85-127
- Pavel, Thomas 1991. *Mundos de ficción*. Caracas: Monte Ávila. Cap. IV "Borde, distancia, tamaño, incompletitud": 93-138
- Roas, David 2009. "Poe y lo grotesco moderno". 452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada, 1, 13-27. Disponible en : <http://www.452f.com/issue1/poe-y-lo-grotesco-moderno>

- ❖ Saer, Juan José 1999. "La cuestión de la prosa" en su *La narración-objeto*. Buenos Aires, Planeta/Seix Barral, 55-61.
- ❖ Scott, Walter 1990. "An age of universal credulity" en Victor Sage (ed.) *The Gothik Novel*. London, Macmillan, 1990, 56-63
- ❖ Siebers, Tobin 1985 *El espejo de Medusa*. México, FCE
- ❖ ----- 1989 *Lo fantástico romántico*. México, FCE.
- ❖ Todorov, Tzvetan 1972. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Tiempo contemporáneo.

Capítulo V

La matriz del diálogo en la literatura popular y en el *fantasy*

Si hago hablar al hombre de campo como él habla, me hace falta una traducción para el hombre civilizado, y si lo hago hablar como nosotros, hago un ser imposible, al que hay que suponerle un orden de ideas que no tiene.

George Sand (cit. por Grignon, 1991)

El diálogo literario y la entrevista periodística serán dos modalidades principales de existencia escrita de los diálogos en el marco de *Caras y Caretas*. Cabe en esta oportunidad profundizar las características del primero, de mayor complejidad por su extensa codificación a lo largo de la tradición, en la que aparecen implicadas determinadas modalidades de construcción, de enunciación y de recursividad.

1. Diálogo como práctica verbal y social. Aproximaciones teóricas

El diálogo como “plática entre dos o varias personas” cuenta como rasgo específico el relativo a la cantidad de participantes, lo cual implica la obligatoriedad de ser interactivo. El prefijo que forma la palabra, derivada del griego, resulta ambiguo: Charaudeau y Maingueneau (2005: 174-175) recuerdan que si *di-* designa “dos”, *dia-*, que significa “a través de”, envía a la noción de una palabra que circula y se intercambia; en definitiva, el primer sufijo cristaliza la noción más restringida; el segundo permite observar que más que la cantidad de participantes (que pueden ser más de dos), interesan para caracterizar el diálogo la dirección, el intercambio y la circulación del discurso, inmerso de forma determinante en un contexto experiencial directo.

Este carácter de práctica ligada a la oralidad, por la copresencia o coexistencia e intercambio de participantes activos, auspicia una caracterización desde una perspectiva pragmática. En primer lugar, el diálogo como actividad semiótica, siguiendo a Bobes Naves (1992: 34), está organizado por un principio de fragmentación formal consistente en cada una de las intervenciones de los participantes, cuya totalidad constituye el diálogo, y cuyas unidades son precisamente esos enunciados que provienen de al menos dos fuentes de emisión. En segundo lugar, el modo de relacionarse de esas intervenciones que construyen una totalidad textual no homogénea impide pensarlas como enunciados completos en sí mismos, ya que se crean en una situación que, más que apoyada en la comunicación, se define por la interacción: el diálogo tiene capacidad para aclarar sentidos y crearlos mientras se desarrolla. Por este motivo, la descripción del funcionamiento del

diálogo supera la observación meramente lingüística de que se trata de una actividad por turnos; detrás de esa alternancia se observa un proceso semánticamente progresivo (no necesariamente lineal) por el cual cada intervención se presenta en el "horizonte" de todas las intervenciones anteriores, tanto para asumirlas como para rechazarlas. Bobes Naves precisa la complejidad de esta interacción:

El intercambio semiótico en la situación dialogal transcurre en presente y el sentido se construye progresivamente con las intervenciones de los interlocutores y mientras no se cierre el diálogo el sentido puede ser alterado: cada una de las ocurrencias debe ser tomada en cuenta por el que la dice, para no contradecirse o repetirse, y por los demás interlocutores para asumirla o rechazarla en sus intervenciones: el diálogo crea sus propias implicaciones conversacionales y los interlocutores no pueden dar como aportación suya lo que ya ha sido dicho por otro. (1992: 36)

El hecho de que el sentido se logra con la colaboración de todos los participantes, y no se concluye hasta que se cierra el proceso, permite concebir una coherencia global que se obtiene por "un conjunto lógico de distribución estratégica de las partes para lograr una significación única" (Bobes Naves, 1992: 139).

En tercer lugar, otros rasgos distintivos provienen de la importancia del contexto conversacional y de la convergencia de signos de varios sistemas (lingüísticos, paralingüísticos y kinésicos) que permiten la reorientación permanente de las posturas de los interlocutores, de forma tal que la intención del diálogo no se define por el simple intercambio de ideas poseídas, sino porque esas ideas son constituidas en el proceso mismo.

En síntesis, Bobes Naves define el diálogo como una "actividad sémica (crea sentido), realizada por dos o más hablantes (interactivamente), en situación cara a cara (directo), en actitud de colaboración, en unidad de tema y fin" (1992: 26) y vuelve a destacar la variable pragmática que estaba presente en las definiciones etimológicas iniciales, que solo rigen en la situación "cara a cara" mencionada.

Precisamente, las definiciones precedentes y las características derivadas de ellas forman parte de una aproximación descriptiva que no considera aún las formas de fijación y transmisión de ese diálogo de acuerdo con distintos medios de reproducción, pero buscan dar cuenta de la materialidad de ese intercambio como actividad social.

Partiendo del presupuesto de Haase (2006) de que el diálogo literario *per se* es un fenómeno de intertextualidad entre el medio de la oralidad y la escritura (o el medio escrito), desde el momento en que es transferido o imitado en el papel, cobra importancia la mediación, que reubica los rasgos antes mencionados en perspectiva ficcional, en primer término, y genérica, en segundo, ambas altamente convencionalizadas.

En los textos reconocidos como literarios, el diálogo asume el carácter de "discurso referido"; con el texto del narrador, entidad enunciativa básica y solitaria, se establece un plano monologal que incluye en sus contenidos el diálogo de otros sujetos (personajes) que

ahora pertenecen a un segundo plano, transmitido. Siguiendo los términos de Bobes Naves, detrás de esta duplicación (de los sujetos de emisión, de los tiempos y los espacios) hay una jerarquía ontológica muy marcada: al situar el diálogo en un segundo plano, lo que está vivo es el monólogo del narrador, que en su discurso envolvente fija la aparición de los participantes del diálogo. El fenómeno de la comunicación literaria, al que la crítica española reserva el nombre de “dialogismo”, se produce entonces entre el emisor de ese acto enunciativo “vivo” y los potenciales lectores o receptores de su discurso, que hacen recursivo en la enunciación literaria el proceso social de la comunicación humana:

El narrador, en su monólogo, sigue la forma de una comunicación a distancia para los lectores reales, bajo un proceso ficticio de comunicación con el narratario. El dialogismo que se establece entre el narrador y el narratario se concreta en un efecto *feedback* que llega a textualizarse en algunos relatos en una figura de lector: el inteligente, el avisado, el bienintencionado... (1992: 190)

El diálogo se incorpora, de esta manera, a las posibilidades “estilísticas” del texto en el caso de no tratarse de una obra dramática, porque es una forma *elegida*, no *exigida* por el género (Bobes Naves, 1992: 154 y 175).

En este punto, el modo dramático mantiene respecto del diálogo un principio de necesidad, al menos para la concepción clásica y moderna de ese tipo de textos¹. Si se lo observa desde el concepto de la inextricable relación entre texto dramático y matrices de representatividad (Ubersfeld, 1998), inscriptas lingüísticamente como lugares de virtualidad para la representación, el diálogo teatral es portador de una serie de restricciones que atienden su altísima responsabilidad en la creación de sentido y de distribución de información por un lado, y por otro en su interacción con los otros signos de puesta que crean la “ilusión estética”, en términos de Ubersfeld (2004).

Respecto de las primeras restricciones, no hay unidad del texto fuera de los aportes a la construcción de la fábula que hacen los diálogos, y este aporte es progresivo, no global, especialmente si se piensa en el texto teatral representado, que carece de paratextos (como el *dramatis personae*), relevantes por insertar breves anticipaciones del sentido global (Bobes Naves, 1992: 262-263). En la dinámica dialogal del texto teatral mismo, rige lo que Bobes Naves denomina “ley de la informatividad”, que exige al texto que provea la información necesaria para que el público se ponga al tanto de lo que allí pasa y que el medio para hacerlo sea el diálogo entre personajes (1992: 252)². Para resolverlo, el autor dramático dispone de recursos lingüísticos y de ciertos procedimientos de diseño de intriga que permiten que los blancos informativos se vayan completando y vayan respondiendo paulatinamente a las preguntas que generan los sesgados planteos informativos iniciales. Los principales procedimientos son el de introducir un personaje que desconozca los

¹ La escritura dramática excede, en muchas prácticas, el requisito del diálogo (a los fines de elaboración diferencial del concepto de diálogo, no nos referiremos a este universo de posibilidades. V. Dubatti, 2010)

² “El diálogo dramático suele empezar aludiendo a datos que son desconocidos para el público y como éste no puede pedir aclaraciones, dado el ‘escándalo semiótico’ en que, según S. Alexandrescu, se verifica el proceso de comunicación dramática, deben utilizarse medios para dar contestación de forma que parezca espontánea, a las virtuales preguntas del público y han de buscarse los recursos para que la información necesaria se incorpore al diálogo” (Bobes Naves, 1992: 252).

antecedentes y tenga derecho a ser informado, o bien el de utilizar “zonas de acecho”, lugares del escenario que ve o conoce el público y que permanecen ocultos para los personajes en escena (Bobes Naves, 1992: 253-254).

Por su parte, y para atender al efecto de creación de una ilusión estética, Ubersfeld describe las peculiaridades del diálogo teatral como evocación y desviación de la experiencia con la que cuenta el público acerca del diálogo en la vida cotidiana. En primer lugar, por plantear una situación pragmática mucho más compleja (dos enunciadores: el escritor³, y el personaje que habla; dos enunciatarios: el compañero del personaje y el espectador, sin contar la representación concreta de los personajes que hace el actor -2004: 12-). En el interior del universo dramático, el autor produce un anclaje indispensable cuando sienta las bases del “espacio conversacional”, que está determinado “por la técnica y por la historia”, no necesariamente por la creación corpórea de datos de lugar, sino por el contexto (en términos pragmáticos) en el que los personajes van a entablar el diálogo (2004: 71 y ss.). Sobre ese fundamento se asientan las presuposiciones y sobrentendidos que organizan la economía del intercambio verbal, con “desviaciones” como la que involucra las leyes conversacionales (derivadas de las máximas greicianas de cantidad, calidad, relación y modalidad), transgredidas con diferentes propósitos según leyes del género dramático o de necesidades intrínsecas al modo. Estas transgresiones, resume Ubersfeld, proponen “una suerte de evidencia”: “si la violación es prevista y, por así decir, programada, es porque el teatro es el lugar donde las leyes conversacionales están en primer plano, expuestas para ser mostradas, vistas y oídas, y no como en la vida cotidiana, sobrentendidas, subrepticias o inconscientes” (2004: 81).

Resulta significativo, en esta perspectiva en la que los sujetos del diálogo son objeto del discurso de otro enunciador, observar la complejidad que esta relación inclusiva ofrece:

Si el diálogo pierde, por lo que decimos, su naturaleza de lenguaje *in fieri*, ¿qué sentido tiene incluirlo en el discurso narrativo, en el que solamente se conserva la forma (si es estilo directo) y que, incluso, a veces hasta la pierde (estilo indirecto)? (Bobes Naves, 1992: 121)

La respuesta está en la distancia interpretativa que funda, distancia “que se extiende a otros órdenes: valoraciones, ideologías, contextos, codificaciones. ...” (Bobes Naves, 1992: 121).

Tomando en préstamo los términos de Bajtin, podría decirse que lo que representa el diálogo, al invocar las palabras de otros diferentes del sujeto hablante principal, es la imagen de la palabra. Abre, con esta afirmación, la posibilidad de centrar la atención en las operaciones de representación de la palabra ajena, de las posiciones ajenas y de los otros culturales. El discurso, y más precisamente la interacción dialógica, en términos bajtinianos, objetiva y funda simultáneamente al otro con su propia identidad de sentido, desde el momento en que está dotado de palabra y puede expresar su posición ideológica: “La idea es un *acontecimiento vivo* que tiene lugar en el punto del encuentro dialógico de dos o varias conciencias” (1988: 126. Subr. en el original). Esta imbricación entre lenguaje e ideología, lejos de plantearse como reflejo de la realidad, asume en la perspectiva bajtiniana

³ Ubersfeld identifica el enunciador de las acotaciones o didascalias con la figura del escritor.

el carácter de segmento de la realidad, en un intento por poner énfasis en la materialidad de los procesos⁴ y el concepto técnico-descriptivo “formato dialogal” se trasmuta en categoría de antropología lingüística.

Si la distancia existe de por sí en tanto modalidades enunciativas, desde un punto de vista semiótico social, puede complicarse si se considera la reproducción de un habla popular por parte de un texto escrito-mediático que por omisión se rubrica como letrado.

Bajtin analiza estas posibilidades al reconocer las jerarquías discursivas desde los parámetros de univocalidad o bivocalidad de los discursos que incluyen la palabra ajena en “La palabra en Dostoievski”, último capítulo de su análisis del novelista ruso. La característica, en el primer caso, es la existencia de dos unidades discursivas dentro de los límites de un único enunciado; la instancia definitoria del sentido se produce mediante la distribución de las palabras ajenas dentro de un contexto monológico: la “palabra directa” del autor/narrador (1988: 262). El privilegio jerárquico de esta palabra directa del narrador (en el caso de los textos literarios) otorga una tensión hacia la univocalidad. En cambio, los discursos bivocales someten la palabra ajena reproducida a nuevas orientaciones semánticas, sin omitir la orientación original, de forma tal que se haga ostensible una distancia ideológica: “De esta manera, una palabra semejante debe percibirse *intencionadamente* como ajena. En una misma palabra aparecen dos orientaciones de sentido, dos voces.” (1988: 264. El subr. es mío), que corresponden a los fenómenos discursivos de la parodia, la estilización y el relato oral (*skaz*) estilizado. Este último presenta las posibilidades de introducir el discurso ajeno de otros culturales.

En este último caso de bivocalidad, la distancia entre las voces se funda contundentemente por la calidad de discurso oral del otro enunciador representado:

...Nos parece que, en la mayoría de los casos, el relato oral se introduce precisamente para representar una *voz ajena*, socialmente determinada, que aporta una serie de puntos de vista y valoraciones que el autor está buscando. Se introduce propiamente el narrador que no es literato y que las más de las veces pertenece a los estratos sociales bajos, al pueblo (que es lo que le importa al autor), aportando su habla. (Bajtin, 1988: 268. Subrayado del autor)

Si bien Bajtin plantea claramente que la oralidad corresponde a otro cultural ligado al pueblo, dando como implícito el carácter institucionalizado y letrado de la instancia de enunciación, no evita la consideración de las contaminaciones que hacen más compleja, menos evidente, esa distancia ideológica entre enunciadores. Distingue así entre extremos como los de Leskov, que introduce una visión de mundo socialmente ajena y solo secundariamente para utilizar la oralidad, y de Turgenev, que busca en el narrador una forma oral para transmitir directamente sus concepciones, y privilegia así las marcas de

⁴ Hay una coincidencia acerca de este aspecto en la crítica bajtiniana; de todos modos, cabe destacar para los fines de la propuesta del presente capítulo: “Las metáforas vocales de tono, entonación, tonalidad, acento, etc, materializan esta presencia, al remitir potencialmente a la corporalidad. Uno de los rasgos menos comprendidos de Bajtin es esta simultaneidad de los niveles y esferas del ser normalmente separadas en la práctica y la cognición, simultaneidad que remite a la totalidad ético-estética y pragmático-cognoscitiva del ser humano.” (Bubnova, 2006: 110)

discurso dicho (1988: 268-269). En este segundo caso, la bivocalidad se adelgaza, el discurso ajeno se subsume hasta quedar al pleno servicio de la intención unívoca del autor.

Bajtin, pidiendo “una diferenciación estricta entre la orientación hacia la palabra ajena y la orientación hacia el habla en el relato oral representado” (1988: 269), pretendía determinar si el autor creaba una “voz otra” para expresar una postura propia o terminaba acercándose a la polifonía y podía, exitosamente, hacer coexistir dos posturas diferenciables. Otras perspectivas ligadas al estudio sociológico de las categorías de lo popular reniegan de esa posibilidad. Claude Grignon marca las grandes distancias que se observan cuando los escritores realistas-naturalistas describían en la ficción la clase de pertenencia y cuando lo hacían con las clases populares. La impresión de fragmento descontextualizado que asumen los elementos de la cultura popular son análogos a los dilemas que enfrenta la sociología cuando quiere extender el análisis a las clases populares:

...Problemas de valorización y rehabilitación del sujeto, problemas de documentación y de investigación en un medio social distante y ajeno y, fundamentalmente, problemas de representación y de ‘traducción’: ¿cómo dar forma inteligible al testimonio vivido, al documento bruto, sin alterar su sabor? ¿Cómo transmitir el habla popular, lengua oral por excelencia, en esta lengua doblemente escrita que es la lengua literaria? (Grignon, 1991: 174-175)

Además de negar el carácter interactivo de la mediación, la perspectiva legitimista de Grignon insiste en marcar las diferencias culturales como una brecha abismal: “novelistas y sociólogos hacen, a su modo e incluso sin quererlo, la jugada del presentador del Ona.” (Grignon, 1991: 175).

Detrás de esta brecha asoman distintas variantes del etnocentrismo de clase, disfrazadas de la “obsesión por la autenticidad”: por un lado, la variante populista de la fantasía romántica, que consiste en querer fundirse en el otro sin dejar de ser uno mismo, sin perder “su conciencia y su identidad burguesas” (Grignon, 1991: 175). Por otro lado, la creencia de que el sentido de los materiales se conserva originario, negando la mediación (Grignon, 1991: 176). De esta manera, el investigador francés anticipa y se acerca a los intereses de la nueva etnografía, que recalca en la construcción del observador a partir de su representación de lo observado.

2. El diálogo en otras prácticas literarias populares. Aproximaciones contextuales

Un buen diálogo no se hace notar. Entramos a él sin ningún esfuerzo. Es como el ruido de un molino para el molinero: lo escucha solamente cuando se detiene.

Jean-Claude Carrière, “Entretien”⁵

⁵ En Gamarro y Salomón, 1993: 91

Es llamativa la cantidad de textos y de géneros literarios y no literarios de *Caras y Caretas* que recurren a estructuras dialogales, desde editoriales hasta textos narrativos breves; desde entrevistas (interviews) hasta poemas.

Si la oralidad implícita en la opción dialogal es una mediación, a la que algunos textos son más permeables que otros, podría pensarse en un polo más cercano a este último en los textos nativistas cultos y otro más cercano al primer polo en los textos literarios que recurren a propuestas dialogales. Estos últimos, de los que forma parte el corpus de este trabajo, hacen visible que el programa nativista no es exclusivo ni excluyente en el tratamiento de contenidos populares. Si la nota distintiva en este último caso es la irrupción del diálogo, ese horizonte da cuenta de otras opciones y otros vínculos selectivos con la tradición: la "calidad" o grado de reproductibilidad de las palabras de otros; la recursividad y la jerarquía de esas voces; la polémica como forma activa de introducción de los sujetos populares. Nos detendremos en cada uno de estos aspectos a continuación, con el presupuesto de que el diálogo es una variable fundamental para deslindar los usos de la ficción rural.

2. 1- Los vínculos con la literatura popular anterior, la poesía gauchesca

Desde Bartolomé Hidalgo hasta José Hernández, la producción que se reúne bajo el rubro de poesía gauchesca constituye, según propuso Ángel Rama, un sistema literario que surgió históricamente con una "escamoteada condición literaria que lo distingue" (1982: 213). Más allá de las operaciones de canonización posteriores que lo incorporaron en un lugar privilegiado del sistema literario argentino (notablemente, la *Historia* de Ricardo Rojas), se concibió como literatura popular en un sentido muy específico, según el planteo del crítico uruguayo: corresponde al gesto del autor letrado que elige deliberadamente un público otro, respecto de su propia clase y sus propias competencias culturales.

Rama define así una opción ideológica de los autores, la que consiste en crear un público que consuma productos verbales especialmente dirigidos a ellos, como la génesis del fenómeno de la literatura popular. Atrás, y en otra dimensión cultural, queda la auténtica "poesía de los gauchos"; la poesía gauchesca incorpora esa clase subalterna como público y la atrae a la órbita de asuntos sociales y políticos de la hora. El correlato, en lo que a opciones estéticas corresponde, consiste en representar, privilegiada y exclusivamente, esa clase, creando un pacto por el cual

...el aparente emisor del mensaje, el contexto o referente sobre el que se cuenta y canta y el destinatario del producto —son visiblemente el mismo gaucho. Aun más: como para doblar internamente esta absorción de todos los componentes por un mismo representante, la obra se construye sobre un diálogo que hace del mensaje una comunicación aparentemente autónoma e internamente abastecida, entre un gaucho y otro gaucho (Rama, 1982: 164)

La opción estética implica resignar los signos habituales de lo "bien escrito" que distinguen socialmente lo literario y forzar el verismo hasta que parezca "verdad", tal como

deseaba José Hernández para los receptores de *Martín Fierro*: que el texto sea “una continuación natural de su existencia”. Rama invoca esta afirmación de Hernández para describir el efecto buscado:

...que ni siquiera ellos percibieran que estaban leyendo sino que creyeran que seguían viviendo sus vidas, tal como ocurre con el receptor ingenuo de cualquier mensaje, cuya textura (según los casos: imágenes, palabras, sonidos) no le es perceptible y sí solo las acciones o seres que en ella son figurados simbólicamente. La ilusión verista alcanza aquí su máxima artificialidad pues aspira a que la ‘literatura’ en tanto tal no sea vista, dado el público que se ha elegido (Rama, 1982: 164)

Según las convenciones, el efecto de oralidad es el procedimiento constructivo para la obtención de una paradójica autonomía, que implica la desvinculación aparente del mundo representado respecto de su modo de representación (modo escrito emanado de instancia letrada). En principio, la fórmula de la poesía gauchesca se acuña para Rama en esa “escena primordial” o fundante, del autor letrado que va en busca de una “masa popular” a la que transforma en público⁶. El costo, deliberada y conscientemente asumido por estos autores, es el “borramiento” de la figura de autor como centro discursivo, como “marca de estilo” en la comunidad o “república de las letras” y como personalidad, así como diversas restricciones propias de lo que llama “un sistema literario rígido”, que involucran el apego a fórmulas estéticas de origen tradicional (formas métricas, estrofas, formulismos expresivos, entre los principales).

A lo que no parece resignarse este autor de poesía gauchesca, no obstante, es a la intervención en los contenidos, dado que este género (que opera como sistema históricamente acotado) presenta la circunstancia de conjugar “una ideología de presente y una estética de pasado” (1982: 173), ya que “El mensaje ideológico que el escritor procura transmitir pertenece al presente histórico y a sus más visibles y urgentes demandas” y expresa “un ideario que fuera generado por la burguesía triunfante europea e imitado por la burguesía mercantil platense” (1982: 172) a pesar de requerir la conservación de artificios poéticos. Como superación dialéctica, la poesía gauchesca es un “híbrido producto” “que maneja el pensamiento revolucionario de la época mediante décimas o redondillas octosilábicas” (1982: 173).

En la trayectoria de la recepción crítica, sin embargo, se invirtieron los términos: las convenciones mismas en su “arcaísmo” fueron las que se considerarán –lo hace Rama siguiendo la presión ejercida por los ensayos de Borges - como prueba oculta de que estos autores fueron verdaderos “creadores de artificios” al realizar la imitación del dialecto rural de los gauchos, lo que significa atribuir valor estético a la fórmula de escribir como si

⁶ Esta “escena primordial” como ficción teórica basada en la coyuntura política del periodo de la Independencia no impide que Rama observe la apertura de hecho a distintos públicos que ofrece la gauchesca: si bien comienza con “un sector social apegado a la nutrición literaria del tradicionalismo rural” (1982: 166), producirá después (principalmente con Estanislao del Campo) la primera incorporación del lector urbano y culto (sin que esto implique la pérdida del público analfabeto). Al finalizar el periodo (marcado por la *Vuelta de Martín Fierro*) el público se hará nacional, aunque nunca deje de implicar al público popular.

hablaran, y hablar en nombre de quienes no son. Paradójicamente, estas restricciones del campo de producción funcionaron posteriormente para avalarlos y darles ingreso al sistema literario regido por los otros autores cultos. En definitiva, reconocer la maestría verbal del autor de gauchesca es intensificar sus dotes de letrado, y dejar incólume la pregunta acerca de qué tipo de espacio tiene el discurso oral representado.

Inaugural por diversos motivos, la gauchesca funda un público, que a su vez “redunda en la invención del escritor” (1982: 167) (un nuevo tipo de escritor, que no se expresa a sí mismo, que va en busca de nuevos receptores) y que por estos desplazamientos da lugar a un género híbrido. Este “producto nuevo” parece fundarse en la intervención de fenómenos de dos órdenes diferentes para obtener su carácter específico. Rama delimita la presencia de unos participantes empíricos de la comunicación literaria, de desigual procedencia social y cultural, y deja abierta la cuestión acerca de los grados y del tipo de intervención que auspicia el espacio textual para cada uno de ellos. Por este motivo, la crítica posterior ahondó sus búsquedas en torno de los vínculos entre oralidad y escritura. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (1988), de Josefina Ludmer, es el trabajo que más ha problematizado y ha logrado deconstruir esta cuestión, desde el momento en que absorbe y reelabora las categorías cristalizadas a través de una extensa tradición crítica.

La autora enfatiza en sus definiciones la asimetría en los vínculos entre gaucho y autor letrado, desigualdad que se expresa a través del valor performativo de la palabra en el discurso de la gauchesca, por eso la doble valencia que da al término “uso” en sus primeras definiciones; el género gauchesco para Ludmer:

- es el “uso letrado de la cultura popular” (1988: 11);
- “explora el sentido de la voz ‘gaucho’ en y por el uso de la palabra del gaucho, y ese uso es a la vez el uso del gaucho, el otro de los sentidos o definiciones del género” y
- “es un tratado sobre los usos diferenciales de las voces y palabras que definen los sentidos de los usos de los cuerpos” (1988: 31);
- en la voz del gaucho define la palabra ‘gaucho’: voz (del) ‘gaucho’” (1988: 31, n.)

La noción de *uso* implica algún tipo de complementariedad entre letrados y miembros de la cultura popular, agentes diferentes que portan atributos desiguales en cuyo “comercio” una de las partes obtiene beneficio, y confirma de esa manera que rigen los mecanismos de la hegemonía. El uso o ejercicio es de un atributo que el otro posee y que se expresa en términos materiales (el cuerpo explotado de los gauchos en la guerra) o materiales y simbólicos (el elemento corpóreo de la voz del gaucho ingresa en el espacio textual y produce una operación de sentido: definirse a sí mismo).

La insistencia con la que recurre, en sus aproximaciones anteriores al género, a un repertorio limitado y combinable de conceptos se justifica porque Ludmer explota la valencia múltiple de esos términos reiterados: emplea polisémicamente “voz”, que es tanto “fenómeno físico sonoro” como sinónimo de “palabra” o “vocablo” para la jerga académica; de la misma manera, con “uso” remite tanto a la aplicación de la violencia (dado que se usan personas, compelidas a participar de la empresa de las guerras que

emprende el Gobierno) como al ejercicio del lenguaje. El esquema recalca en última instancia en el lenguaje, que no es inocente sino que tiene consecuencias políticas dado el carácter performativo de las realidades que acuña. En este sentido, Ludmer se aparta de la tradición crítica, que habitualmente centra la definición del género en las operaciones estéticas del autor.

El empleo de la lengua escrita en la poesía gauchesca es presentado, en la primera parte de su planteo, como continuación del ejercicio de sujeción y violencia sobre las clases subordinadas que se hace antes y afuera de la literatura, y en esta torsión aleja el género de una fácil identificación con la literatura popular, le quita legitimidad.

En un segundo momento de su análisis, sin embargo, ha logrado interponer la pregunta acerca de si los gauchos solo son la representación de su voz, o tienen además y por el contrario, algún tipo de *agencia* que impacte en la constitución del género. Por este motivo, puede apreciarse una nueva recurrencia, que no se lleva muy de acuerdo con la asimétrica de "uso": se trata de "alianza". Ludmer encuentra que puede localizar una convergencia de opuestas esferas culturales, a las que "cartografía" otorgándoles una topografía móvil (son orillas que ascienden o descienden) y vertical: hay una orilla baja (la popular) y una alta (la culta-letrada) (1988: 44-45); en este espacio complejo, "la alianza entre la voz y lo escrito" (1988: 44); entre los universales de la patria (valores iluministas de la Revolución) y el canto (1988: 44); y entre el ideólogo y el soldado de la guerra, "constituye la lógica del género" (1988: 76). Este reconocimiento implica que en la poesía gauchesca no está contenida solo el conjunto de "la literatura escrita de su época", sino también "las músicas, los murmullos de las voces, las risas, los gritos y los miedos: *algunas cosas que no habían sido escritas nunca*" (1988: 43. Subr. en el original).

Desplegado en este punto el problema, Ludmer acercó dos respuestas a la pregunta por la legitimidad de la poesía gauchesca como literatura popular. La primera es un esbozo acerca de la capacidad de los sujetos subalternos invocados de ofrecer otro punto de vista, reconocible como diferencia respecto del punto de vista letrado-racional-iluminista: sugiere que la voz del otro gaucho está "En otro registro, más bajo. Está descrito desde un borde más bajo y por eso puede decirlo todo. Del lado del uso, el género se define por lo bajo, por abajo, y por eso puede decirlo todo" (1988: 43). Una vez previsto que el gaucho es reconocible por su libertad para enunciar desde su propio horizonte cultural, que es peculiar, la segunda respuesta es al tipo de vínculo que establece la alianza antes mencionada, si sigue siendo de subordinación. Nuevas afirmaciones indican la reversibilidad con la que se tratan y se entienden ambas partes en la fórmula verbal de la gauchesca:

El autor es el que construye lo oral como oral para incluir en su interior la palabra escrita, política, la suya, que aparece citada y reproducida por la voz del gaucho. Traducida a la oralidad. O bien: se construye lo 'oído' para citar y reproducir en su interior lo escrito. Esta alianza (y el conjunto del sistema de anillos-alianzas) constituye la lógica del género. (1988: 75-76)

La absoluta circularidad y especularidad, que abisma las relaciones inclusivas (el discurso escrito contiene un discurso oral que a su vez lo contiene) disuelve el centro y la

jerarquía, culmina siendo un movimiento afirmativo de la legitimidad popular de la literatura gauchesca.

2. 2- Convivencia con el diálogo del teatro popular

...Y Lemaître dando el brazo a Coquelin es sin duda un detalle insignificante, cuando se comprueba que en este momento de descomposición social, todo, desde la política y la justicia hasta la vida privada y la misma religión, se exterioriza por medio de la prensa en la forma teatral. Ha reaparecido en formas agudas el conocido síntoma de las decadencias imperiales: el endiosamiento de la cortesana y del histrión.

Paul Groussac, crítica a Prosas profanas de Rubén Darío (1896)

La “escena fundacional” de la gauchesca como sistema teatral⁷, según los testimonios de protagonistas que fueron validados por los historiadores, se produjo en 1884, en el momento en el que Eduardo Gutiérrez, autor del exitoso folletín *Juan Moreira* (1879-1880), solicitaba unas condiciones para que se adaptara su narración para las funciones circenses de la compañía de los Hermanos Carlo. Según lo recuerda quien sería convocado para cubrir el rol del protagonista, José Podestá, Gutiérrez exigía que Juan Moreira estuviera encarnado por un actor “que fuera criollo, que supiera montar bien a caballo, que accionara, cantara, bailara y tocara la guitarra, y sobre todo que supiera manejar bien un facón; en fin, un ‘gaucho’” (Podestá, 1930: 42).

Esta situación instalaba una novedad para el medio: el requisito inhabilitaba a los actores extranjeros, quienes a partir de Caseros habían dominado la plaza teatral porteña, y complementariamente daba una relevancia casi inédita al actor nacional, dado que ese requisito de pertenencia era la credencial, más que su pasado o tradición artística, para asumir el papel⁸. Requisito que era identitario y que sentó una serie de reclamos de legitimidad en la inminencia de un teatro que también iba a transformarse en espectáculo popular-cosmopolita con el auge del sainete español entre este momento y avanzada la década de 1890. Por una parte, indica que el teatro desencadenó desde sus propias demandas artísticas de puesta en escena la nacionalización de sus contenidos y su estética. La demanda básica era acerca de la presencia física del actor y su aptitud para asumir el papel de gaucho. Si en la lista de habilidades de Gutiérrez figuraban (excepto en el canto) muchas de orden kinético y más precisamente idiosincrásico: manejar un facón y montar, inhabilitantes no solo para un actor extranjero sino incluso para un actor local de

⁷ “Con el *Juan Moreira* (1886) de Gutiérrez-Podestá se comenzó a generar esa emancipación cultural, a través de la creación de un sistema teatral y, a principios de siglo, de un campo intelectual teatral. Es que con esta obra dramática por primera vez el teatro rioplatense mostró su peculiaridad, su diferencia con el teatro europeo. [...] Se produjo una afirmación de los componentes del circuito teatral: autores, actores, público y crítica. [...] Significó una pluralidad de cosas pero, especialmente, el encuentro del teatro con su pueblo. Representó además otro hecho histórico: el de la aparición definitiva en el panorama dramático del país del actor nacional” (Pellettieri, 2002: 100)

⁸ Esta observación corresponde a un análisis del texto espectacular de la gauchesca (Cilento, 2002)

extracción urbana, era porque esta primera versión era pantomímica (el formato que constituía típicamente la segunda parte de las funciones del circo decimonónico). Cuando a partir de abril de 1886 se estrenó la versión “hablada” de *Moreira*, por la compañía que encabezaba aquel actor protagónico, quien además adaptó los diálogos del folletín, se abrió verdaderamente la cuestión acerca de los modos de inclusión del personaje popular en el teatro, problemática compartida con el resto de los géneros que se asentaron en ese circuito.

A diferencia del medio impreso, el teatro popular se fundó en una inmediatez respecto del público del interior de ambos países del Plata, o de los suburbios de sus capitales, que obligó a pensar en concordancia con su verismo o “realismo ingenuo” (Pellettieri, 1987^a: 116) la inscripción del habla popular, de modo que ya en la versión hablada aparece el trabajo de Podestá con la extrapolación de los diálogos del folletín, pero en lo que respecta al ideolecto, adaptados sin mayores reparos (respecto del original) a la variedad del dialecto rural bonaerense.

Muy poco después, la evolución de las puestas fue enriqueciendo los procedimientos y haciéndolos evolucionar hacia el humor y lo festivo, con la particularidad de que el tránsito de unas convenciones ortodoxas a la reversión del sistema pueden localizarse tanto en otras piezas producidas según el modelo de *Moreira* como en el sencillo rastreo de las variantes de esta sola pieza a lo largo de su itinerario de representaciones ante diversos públicos populares, a cuyas “demandas” fue adecuándose. De esta manera, a la expansión de las escenas de fiesta popular que eran puramente transicionales en las primeras puestas, fueron incorporándose personajes que, por obra de la improvisación de elementos menores de la compañía, permitieron alojar otras hablas populares. El caso paradigmático fue el de Cocoliche, que no solo irrumpía con su ridícula presencia física, sino que fundó la convención idiosincrásica y lingüística del extranjero -inmigrante- acriollado.

Aunque los elementos evolucionan hacia el costumbrismo nativista, la gauchesca preserva –hasta un cambio de funciones que revierta ese predominio–, un anclaje en tesis de reivindicación social y consecuentemente un “núcleo serio” en la semántica del texto, de modo que junto con la presencia del cocoliche como personaje festivo, en el protagonista gaucho subsiste un tratamiento solemne, que por otra parte entra en consonancia con las aproximaciones nativistas de la narrativa (cf. cap. VI y VII). Las figuras del gaucho patriota o vinculado con las luchas intestinas de la política durante el rosismo son variantes incluso más consistentes que el héroe individualista del modelo *Moreira*, que se ponen de manifiesto en la segunda versión del microsistema, con *Juan Cuello*, adaptación de otro folletín de Gutiérrez por Luis Mejías y el propio Podestá; *Martín Fierro*, adaptado por el nativista Elías Regules (ambas de 1890), y *Julián Giménez*, de Abdón Aróztegui (1891), “primera obra gauchesca escrita especialmente para el teatro” (Pellettieri, 1987^a: 115).

Concebida dinámicamente, la lógica interna del microsistema de la gauchesca había “concretado un modelo en variación que se volvió fuertemente nostálgico y cómico” (Pellettieri, 2002: 104). Esta hibridez característica de la “historia interna” de los sistemas literarios se explica también por la dinámica de los otros géneros, que comienzan a dominar la plaza teatral propiamente dicha, a la que aspira la compañía de actores nacionales de Podestá. Tanto el sainete como la revista eran el referente de oferta exitosa

durante la época en la que se incorporaron los públicos de los sectores medios y bajos, y despliegan la variedad estética del microsistema del teatro popular. Por su parte la revista, con su capacidad para introducir la actualidad política y satirizarla, convocó a los autores que hacían carrera en los medios periodísticos de sátira política, y constituirían parte del proyecto fundante de CyC, como en el caso de Eduardo Sojo, autor de *Don Quijote en Buenos Aires* (1885)⁹

La compañía Podestá también confluyó hacia esas estéticas cuando, agotada la expectativa por las versiones peninsulares, estaban los mismos géneros nacionalizándose especialmente en lo que respecta a la escritura dramática (aportes de Ezequiel Soria y Nemesio Trejo), y menos en cuanto a las compañías, que seguían siendo extranjeras pero contenían algún español “especializado” en los personajes de criollos semiurbanos (Cilento, 2006).

Estos intercambios culminaron desplazando el verismo inicial hacia el encanto de los géneros antimiméticos, especialmente el sainete como punto de mayor abandono de la referencialidad, en función de unos efectos de comicidad y de producción de un universo carnavalizado, heteroglélico, en el que las convenciones que fundan el ideolecto de los personajes no solo responden a la mezcla del criollo con los extranjeros, sino que tienden hacia la caricatura y, en el movimiento que busca la producción de comicidad en la dimensión verbal de los diálogos, tiende hacia la ambivalencia ideológica, tanto respecto de las tesis sociales de la gauchesca como de la sátira política de la “revista de actualidad”¹⁰.

...lo que ha dado en llamarse ‘carnavalización’, especialmente en lo referente a la ausencia de límites entre el espectador y el espectáculo y a la mostración de la realidad vista de una manera ambivalente. Así en el espacio de la calle o el conventillo de Vacarezza o de Ricardo de la Vega o en el casino de provincia de *La señorita de Trevélez*, de Carlos Arniches, todo confluye, sin jerarquías, todos los registros lingüísticos e ideológicos, desde las meditaciones sobre el

⁹ Al que se suma el precursor Casimiro Prieto Valdés, con *El sombrero de don Adolfo* (1875) y continuará Justo López de Gomara con *De paseo en Buenos Aires* (1883). Luis Ordaz analiza esta producción como “respuesta local” al género chico español que invadía las salas porteñas, y esta nacionalización corresponde más a los contenidos que al origen de los autores: “tres de los autores citados, muy significativos en los tramos iniciales de la ‘caricatura político-dramática’ y de la ‘revista de actualidad’ en los escenarios de Buenos Aires –Casimiro Prieto Valdés, Eduardo Sojo y Justo S. López de Gomara, todos con notable labor periodística local- así como el compositor Avelino Aguirre, eran de origen español.” (1994: 79-80)

¹⁰ Pellettieri (1992: 13) toma como sainete modélico de la variedad asociada con la “pura fiesta” la textualidad de Alberto Vacarezza (especialmente en su versión avanzada con *Tu cuna fue un conventillo*, de 1919) y señala que “todos los registros lingüísticos entran en polémica, son agredidos, parodiados por los otros en el diálogo teatral, dejando de lado toda intención ornamental o de estilización. Se produce la polifonía: se entra en relación con lo dicho por el otro y con cómo lo dijo”. Margot Versteeg coincide en la consideración compleja de la ideología estética y moral del sainete (en este caso, el madrileño) dado que a pesar de sostener y respetar el *statu quo* de la sociedad española de la Restauración, “se aprovechan también de elementos dispersos de un discurso lúdico y alegre, que las emparentan con manifestaciones teatrales anteriores relacionadas con la cultura de la risa en el sentido bajtiniano. A estos elementos de abolengo festivo, que rompen con la sentimentalidad ilusionista de las tramas, tenemos que atribuir gran parte del éxito de las obras” (1995: 286).

porvenir del mundo hasta el chisme más elemental. (Pellettieri, 1992 12)

El diálogo en el teatro inauguró e hizo poderosamente visibles tanto la voz del gaucho como su desempeño en diálogos que se objetivaron en un escenario y que, a diferencia de la ilusión verista de la poesía gauchesca, hacían ostensible la mediación estética y formaban –paulatinamente, desde el realismo ingenuo inicial- un pacto de recepción para propuestas con alto grado de teatralismo.

Si esta formación de espectadores fue un despertar del horizonte de expectativas popular acerca del teatro, no fue menor –aunque desde otro punto de vista- la distancia estética con la que los sectores ilustrados contemplaron el fenómeno. En algún sentido, el escándalo que produjeron estos espectáculos teatrales donde la heteroglosia arrastraba en disparatados diálogos, cómicos, en diferentes dialectos y variantes de la lengua, la diversidad, escondían temores a la contaminación cultural que impedían diferenciar, al menos en un principio, los consumos populares de los fenómenos del cosmopolitismo y la “babelización” de Buenos Aires.

No obstante, los microsistemas del teatro popular siguieron una evolución con menos alternativas en la dinámica estética, pero con ascendente instalación en la plaza comercial porteña. De la peligrosidad social adjudicada inicialmente a la gauchesca, la recepción ilustrada pudo encontrar argumentos “filisteos” para considerar “arte subalterno” estas producciones regidas por los números de la boletería, pero en todo caso pudo ubicarlas como fenómeno autónomo y restringido al ámbito del consumo cultural o el entretenimiento.

Estos usos con diferente grado de bivocalismo de la palabra de diferentes sectores culturales populares, tanto en la poesía gauchesca como en el teatro gauchesco, la revista y el sainete criollo, asociados con actitudes leídas como amenaza de “invasión” de la vida pública, conservaban no obstante el rasgo de no haberse entrometido en la esfera letrada por incluir la oralidad popular en un circuito también oral de comunicación artística. Una amenaza alternativa surgió en cambio cuando comenzó a percibirse que la poesía gauchesca habilitaba “elevar a la categoría de lengua escrita impresa una variedad subestándar” que “permitió los otros desarrollos –cocoliche, lunfardo, orillero- que conformarán el ‘problema verbal’ que denunció escandalizado Américo Castro” (Di Tullio, 2003: 140). A principios del siglo XX ya era evidente, para intelectuales como Ernesto Quesada, el acceso a la escritura de variedades tradicionalmente restringidas a las funciones ordinarias (Di Tullio, 2003: 122), y daría origen a diversas polémicas que serán retomadas en el capítulo XI. La producción dialogada de CyC cosechó los beneficios de las tendencias orales y de las impresas.

3. El diálogo escrito como “memoria de la práctica” y la institucionalización literaria

La recursividad del texto literario permite introducir no solo intercambios verbales, sino circunstancias vivas de comunicación popular, en las que esa comunicación ofrece el efecto de inscribirse como “práctica completa”. Si bien esto último es técnicamente

imposible ya que la complejidad semiótica del contexto no es reproducible en su densidad, sí la introduce como evocación de una situación con los suficientes rasgos de cultura viva como para llevar a la superficie la validez de las normas originales que regularon esta práctica. De esta manera, esas normas respetadas, interrumpidas, estilizadas o parodiadas satíricamente, se reconstruyen tanto con lo dicho como con lo no dicho pero implícito en esa situación, dado que detrás del concepto de “inscripción” se supone “un proceso de abstracción y formalización del discurso oral y en tanto que, pragmáticamente hablando, es la re-lectura o re-escritura de una inscripción previa” (Marcone, 1996)

El interés del presente estudio se centra en las distintas formas de intervención de lo popular que genera este pasaje desde las prácticas de la oralidad al registro escrito-ficcional de los eventos, el proceso que institucionaliza la ficción bajo la forma del cuento y en el marco de experiencias populares. En este punto se hace necesaria una aproximación a perspectivas enriquecidas por la antropología cultural.

Florence Dupont señaló en su estudio de las formas del banquete griego ese proceso de institucionalización a partir de diversas actuaciones verbales y corporales que se enmarcan en culturas *in vivo*, a través de acciones ritualizadas propias de ese evento (la bebida, la sociabilidad y la elección de pareja para ese evento nocturno que se realizan verbalmente con un brindis que se recita en esa ocasión).

Un texto, pronunciado en intercambios que le otorgan tanto significación semántica como pragmática, es un acontecimiento donde cuenta muy poco el saber biográfico acerca del enunciador y sí en cambio se actualiza una memoria supraindividual, al margen de la historia y del Estado¹¹, con lo que la actuación asume unos rasgos claramente comunitarios. Esos textos, que originariamente están imbricados y cobran esa doble significación (la del contenido y la de la situación), serían conservados posteriormente por escrito y leídos como poesía. El proceso que transforma la práctica del brindis en un texto literario será cuidadosamente seguido por Dupont, porque permite, según una hipótesis de alcance más especulativo que heurístico, sostener que la elaboración de los modelos poéticos se construye sobre la descomposición de las actuaciones tradicionales de la cultura popular (griega) (2001: 81).

En un momento ulterior al del banquete, en el marco de competencias, concursos y otras formas de exhibición ante un público, esos textos vuelven a recitarse, pero se someten a una recepción distanciada y a una abstracción de técnicas para la reproducción de esos productos verbales, que le otorgan valor intrínseco y los transforman en modelos para la creación, y en último término favorecen el proceso de absoluta desvinculación de la práctica social que le dio origen. La intervención de agentes e instituciones que celebran las fórmulas estéticas marcan una nueva situación de enunciación; la palabra-acontecimiento

¹¹ Porque, por otra parte, lo lingüístico no agota otras dimensiones materiales del evento. Dupont señala, paragonando el *sympósion* y el flamenco como “culturas calientes”, “culturas de la ebriedad”, que “...Esa voz que surgía de lo más profundo de ellos mismos [...] No tiene nada que ver con el individuo; él o ella no son más que el soporte de un arte que les viene de lejos y en el no se expresan personalmente” (2001: 63); en este sentido, “la tensión entre el recuerdo y el machaqueo de los antiguos, y por otro el deseo de los jóvenes de brillar también ellos” resuelve en vínculos sociales y familiares su arte, al margen de las instituciones: “La sociedad es reguladora de un arte popular, es su vida y su muerte, es su memoria viva. Que el Estado se inmiscuya y los integre en la historia, significa su muerte” (2001: 64).

se transforma en palabra-monumento y en esa metamorfosis funda la memoria del acontecimiento perdido, que reaparece en la órbita de la recreación ficcional de la enunciación ahora inscripta, encerrada, en el universo temático del enunciado: "...ese paso de la enunciación real a la enunciación ficticia como lugar de producción del enunciado es lo que, más que la escritura, podría servir de origen histórico a la literatura" (Dupont, 2001: 85)

Ese pasaje a la institución literaria incorpora, entonces, la huella temática. La "conservación monumental" en esa cultura de modelización, que abstrae las reglas de composición y permite que existan otros ejecutores, aloja en la escritura como depósito estos nuevos productos. La ficcionalización-escritura de la oralidad será entonces uno de los primeros aspectos que pueden desbrozarse en el momento de abordar analíticamente el acto de narrar dialogizado y diferido en la escritura de los medios gráficos. Desde otra perspectiva, también permite pensar esa disyunción entre una enunciación originaria, meramente tematizada, y una nueva y definitiva, que es escrita, en el espacio institucional que la alberga, como una producción verbal diferente, donde esa originaria disyunción (la memoria escrita que no puede alojar la memoria completa del evento) puede leerse, de hecho, como conjunción. Como la manera de encontrar lo popular en lo masivo, entretejido en los mecanismos modernos de escritura.

Caras y Caretas, avanzando sobre sus antecesoras satíricas del siglo XIX, refunda un sujeto que asume su derecho de expresión: el hombre común, del pueblo. Esto implica que en gran parte de los diálogos que se van a leer en ese semanario se crea un desplazamiento respecto de los antiguos hablantes populares autorizados e idealizados (el payador, el gaucho con su autobiografía). Las situaciones tampoco son trascendentes. En muchos casos, se trata de diálogos amorosos; en otros, de críticas al gobierno o a la política de turno, emanadas de una situación absolutamente ajena al tópico que se trata.

Otras zonas de la literatura que ofrece ese medio, por el contrario, muestran jerarquizado el hablar. En este rubro, frente al charlatanismo como uso marginal de la palabra, aparecen los narradores populares.

El primer desafío, por lo tanto, parte del gesto de depositar la cuestión de la circulación y conservación de la memoria en sujetos populares rurales. A diferencia de los sujetos populares urbanos, en muchos casos son narradores, o sea articuladores discursivos del legado cultural. No obstante, lo propio de la presentación de la memoria en el marco del *magazine* es su inestabilidad: sujetos poco legitimados ejerciendo tareas trascendentes, que los alejan de la *causerie* y del chisme, prácticas netamente encumbradas e hipersocializadas. Cabe preguntarse si esta inestabilidad no hace otra cosa que poner en la superficie una discusión acerca de los modos de conservar en la memoria, que otros géneros del Centenario resolvieron de una manera menos cuestionadora, dentro del contexto de "construcción de la nacionalidad" que estudió Lilia Ana Bertoni:

...un vasto movimiento de construcción de la tradición patria. Ya iniciado a fines de los ochenta, se afirmó a lo largo de la década del noventa a través de un conjunto de iniciativas patrióticas, como la realización de monumentos, la construcción de un panteón nacional, la organización de celebraciones y conmemoraciones, y

una tenaz labor historiográfica de relevamiento y relectura del pasado. A ellas se vinculó la preocupación por definir y afirmar la existencia de una cultura nacional, uno de cuyos aspectos centrales era la lengua ... (2001: 165)

Dados los fenómenos comunicativos que implica esta tarea¹², conviene advertir la multiplicidad de “memorias” que podían construirse alternativamente a ese emprendimiento oficial, eligiendo otros voceros y otros registros.

Por otra parte, no es casual que gran parte de los textos en los que aparece la matriz dialogal generen lo que se denomina “narraciones conversacionales”, donde el uso de la narración se produce en medio de la conversación cara a cara entre conocidos (García Landa, 2007). En otros términos, la narración parece querer justificarse en el acto social de insertarla, y ese acto social forma parte del texto escrito que los contiene. Cabe preguntarse a qué puede atribuirse esta exhibición de reuniones con narradores, esta apertura a la práctica más que al enunciado narrativo en sí mismo. En principio, depositan, hacen retornar o actualizan la actuación narrativa oral con valor de situación originaria, y abren un espectro de respuestas acerca de las condiciones pragmáticas necesarias para construir sentido. También, como hemos señalado a partir de Bertoni, se asoman a la posibilidad de que ese sentido no será uniforme, monolítico. También resulta de interés comparativo el efecto que producen estos textos respecto del que hubiesen ofrecido los cuentos que entregan el enunciado (la narración) pura. Paradójicamente, entonces, la práctica originaria de la narración oral, ingresando en el texto escrito, funciona como una mediación ficcional que pretende hacer más inteligible la mediación externa, la periodística / institucional.

4. Diálogo y participación social en el *fantasy* rural

El corpus de *Caras y Caretas* establecido en esta ocasión presenta de manera muy contundente personajes populares inmersos en su propia economía cultural, la de la oralidad. Por una parte, cuentos/textos en los que el diálogo introduce la narración. Entre ellos, habrá que reparar en la alianza entre los contenidos extraordinarios y las situaciones o los participantes rurales.

Aquellos textos en los que la amenaza de lo fantástico o de lo maravilloso instaura el conflicto de las creencias deposita la circulación y la conservación de la memoria en sujetos populares. El cruce entre el tipo de ficción y la intervención del evento verbal de la transmisión duplica ese conflicto, que es tanto acerca de la naturaleza de los hechos evocados como acerca de la univocidad en la reconstrucción del pasado. Ambas tensiones se resuelven en una deliberada reformulación de los géneros folklóricos, de la puesta en la superficie de las mediaciones escritas-periodísticas y en la “reanimación” de la tertulia, de la charla de fogón y, en definitiva, de la actuación verbal.

Conviene desbrozar las variantes que entran en juego. La necesidad de someter lo narrado a una evaluación acerca de su naturaleza es intrínsecamente polémica, activa los

¹² “La memoria colectiva definida como movimiento dual de recepción y transmisión, que se continúa alternativamente hacia el futuro” (Yerushalmi, 2006: 19).

lazos interpersonales en fundamentos que habitualmente permanecen ocultos, desde el momento en que afectan las creencias, al mismo tiempo que desafían los roles y el balance de la situación comunicativa misma. Tomar posición respecto de la creencia es un acto que cobra sentido expresado en el marco de la convivencia gregaria:

Los hombres que se cuentan historias están unidos por un pacto, la fe en los cuentos. Creer o no creer, éste es el dilema. Un dilema que no tiene nada de intelectual ni de religioso: creer en los cuentos es un acto de fe social y cultural. El hombre que cree en los cuentos entra en la cadena de quienes los dicen y los escuchan. De los que 'viajan con sus orejas'. Los amantes de los cuentos, al no pertenecer a la elite ni conocer otros vínculos culturales más fuertes, crean de este modo entre ellos una sociabilidad mínima. De ella extrae el cuento su fuerza y su verdad (Dupont, 2001: 266)

Por este motivo, ciertas concepciones de la literatura fantástica extraen el máximo de provecho de esta "situación original" y convencionalizan los efectos que produce. Ana María Barrenechea, en una segunda etapa de su teoría sobre los tipos de ficción, orientó su definición de acuerdo con la inscripción semiótica de los denominados por ella "códigos socioculturales". De esta manera, la literatura fantástica se reconoce como el grupo de obras que presentan simultáneamente hechos que se adjudican, unos al campo de lo normal; otros, al de lo anormal, según un horizonte intratextual de códigos culturales en interacción homogénea o contrastiva con los códigos de época. Entre los modos de presentación, uno de los principales es el "testimonio divergente de narradores y / o personajes que sostienen posiciones opuestas" (1985: 49).

El sentido se construye en la interacción, y el interés de la narración literaria crece ante la amenaza de que se quiebren los consensos interpersonales que respaldan la validez de las categorías de lo normal y lo anormal¹³ a través del debate, de la polémica y el entredicho entre diferentes posiciones amparadas alternativamente en la ciencia, la teología, la superstición y otros referentes culturales. Todas las obras que incluyen comentarios inscriben en su texto los códigos culturales con los que se elaboran las categorías puestas en juego. En el marco de esta divergencia interna, del debate entre diferentes posiciones, la explicación se destaca siempre en contraste expreso o tácito sobre el sistema de creencias del lector implícito que el mismo texto construye (Barrenechea, 1985: 49) y que el *fantasy* se permite desmentir, como parte de su atractivo estético e ideológico.

La presencia del diálogo en el que se ofrecen estas alternativas acerca de la creencia en lo sobrenatural dirige el interés hacia las situaciones, los participantes y los géneros narrativos involucrados:

- el rumbo en los estudios (etnográficos, folklóricos, lingüísticos) de la oralidad de las últimas décadas modificó el interés inicial por el producto verbal y lo amplió al

¹³ Barrenechea propone precisamente que estas categorías sean socioculturales, no fundadas en el universo autónomo de la ficción ni individuales, tal como proponía Todorov (v. cap. IV). Para esta crítica argentina, los acontecimientos serán normales o anormales "por el grupo que lo considera como posible por esporádico que sea: cabe dentro de las regulaciones de los hechos humanos y divinos en esa sociedad" (1985: 48).

estudio conjunto con las condiciones pragmáticas que lo hicieron posible, lo que se reconoce como situación. Diversas actividades de la vida cotidiana enmarcan el diálogo y la narración conversacional, tanto referidas al trabajo como a los ocios en el trabajo, y dan nombre a las narraciones: cuentos de invierno, cuentos de fogón, de Navidad... Para Dupont, que analiza la cultura del banquete como "cultura caliente" y la liga al derroche de energía corporal que está circulando junto con las actuaciones verbales del brindis, la del cuento constituye una economía cultural más "débil" por vincularse con las clases bajas de la sociedad que no ponen en juego "la ebriedad de un canto que moviliza a toda la persona", sino "la palabrería que corre de boca a oído cuando las manos y las piernas están en otra cosa" (2001: 248). Coincidentemente, Walter Benjamin analiza en esa dirección las supervivencias –y las pérdidas- del narrador en el proceso de la modernidad; vincula las situaciones ideales de audición a las actividades estrechamente ligadas con el "aburrimiento", como por ejemplo tejer en el telar: "Cuanto más olvidado de sí mismo esté el oyente, tanto más profundamente se acuñará lo oído en él" (1986: 196). A las tareas de una economía artesanal Benjamin superpone la narración oral como actividad también artesanal. A su vez, esta convivialidad de las clases populares, más austera, crea las condiciones para efectuar un fuerte contraste entre la situación de narración y la materia narrada, que apela a historias inverosímiles, exóticas, sorprendentes, fabulosas y encanta al auditorio, lo hace "viajar con los oídos", en términos de Dupont, instaurando al mismo tiempo un germen de ficción: esas historias inverosímiles son las que permanecen en las memorias y sobreviven fuera de su contexto de narración como relato (2001: 232);

- el narrador tiene unos atributos derivados de la situación, o bien de su fama en ese rol, que son tanto experienciales como pragmáticos. En principio, ese "narrador anónimo", como lo denomina Benjamin (1986) para oponerlo al autor moderno, no hace hincapié en el puro "en sí" del asunto que cuenta, sino que se construye como "informante", hunde el tema en su vida misma, para luego volver a extraerlo de ella. Sus propias huellas se alojan en lo narrado, tanto si declara haberlo vivido él mismo como si lo experimentó como receptor en el pasado. La apertura de su actuación como narrador suele incluir otro relato: el de cómo tomó contacto con la historia que se dispone a contar. Su reputación y ese respaldo experiencial pueden apoyar la creación de autoridad; que la narración se le solicite o que él la interponga crea algunas jerarquías; en el último caso, y dado que una narración incluida en una conversación transgrede la máxima de la cantidad, su grado de autoridad le permitirá interponer un relato breve o un cuento extenso y desarrollado, de acuerdo con el tiempo que puedan retener la escucha (Abrahams, 1994) y con el interés de ganar al interlocutor a un determinado punto de vista (García Landa, 2007: 23) Por otra parte, en esa autoridad reposa la diferencia cultural mayor respecto de los autores letrados; el intercambio dialógico y su construcción interpersonal de significados hace colectivo ese proceso, que ya no se encierra en la tarea reflexiva individual (Pacheco, 1992: 39) o en rasgos de la identidad personal de ese narrador (Dupont: 2001: 67 y 116). Los estereotipos son habituales, y encierran una concepción tradicional; el ser narrador importa un saber acumulado (tanto de contenidos como de estrategias narrativas), y no es casual que sea un anciano hombre, o bien una anciana mujer –muy frecuentemente- quienes lo porten y sean reconocidos socialmente por ello.

- el auditorio, más allá de que tenga –o no– una presencia ostensible como parte del diálogo, completa con sus predisposiciones y su “estar en el ambiente” un determinado horizonte de recepción. Pueden valorarse tanto su contribución a un ambiente aurático como su actitud ante lo narrado. Este ambiente aurático, cuando la narración gira en torno de lo sobrenatural, enfatiza la sugestión del ámbito (nocturno, solitario, siniestro) como estímulo para liberar algunas prevenciones racionales y ahondar el efecto de “observador-participante” de ese auditorio¹⁴, entre cuyos miembros se encuentra el narrador definitivo del episodio para su registro literario en el cuento impreso. Homogéneo o no desde el punto de vista de su pertenencia a un mismo horizonte de creencias o una misma cultura, el auditorio en los textos en los que la conversación está inscrita como práctica narrada tiene por otra parte una función evaluativa para completar o dejar abierto el sentido que debe atribuirse a la historia presentada;
- en lo que respecta al género, todos los aspectos señalados involucran los formatos narrativos breves (cuentos, leyendas, sucedidos) y los usos populares de lo extraordinario, fenómeno que Dupont señaló a propósito de colecciones antiguas como *El asno de oro* y que recibieron un interés similar en la reflexión crítica. Bajo el término *fantasy* Rosemary Jackson reúne aquellas experiencias estéticas que, lejos de la taxonomía teórica de lo fantástico y lo maravilloso, dan cuenta de los límites de la cultura; tanto “mitos, leyendas, cuentos de hadas y folklóricos, alegorías utópicas, ensoñaciones, escritos surrealistas, ciencia ficción y cuentos de horror” (1986: 11) “Invierten las reglas, introducen lo inesperado, hablan de estados psicológicos ‘anormales’, descienden a un submundo social” (1986: 14). Se colocan en una zona exterior a la representación realista en tanto abandonan las certezas de los saberes acerca de la realidad postulados oficialmente. Dupont observa que el intercambio de relatos extraordinarios, actividad social, gregaria, asume la tarea de indagar los estratos marginales y excéntricos, donde las clases inferiores viven una vida otra, asimilada por su excentricidad a la noción de otros mundos. Contar es explorar, y la experiencia quintaesenciada del narrador que es el viajero postula que “Estas historias que nos llegan de los confines del mundo pertenecen también a los confines de la cultura, teniéndose muy en cuenta que esos confines de la cultura solo son asequibles mediante la ficción” (2001: 262).

Conclusiones

Definido el diálogo tanto en la materialidad de la práctica social como en la de su inscripción literaria, será considerado una matriz para la producción de la época de entresiglos en la cultura argentina, en el sentido de que “trama”, es molde y generador en diversas formas genéricas y también a través de esa trama atraviesa la pregunta por la diversidad y por la institucionalización de la palabra escrita.

El diálogo es, en el corpus del presente estudio, el ámbito de cruce entre diferentes formas de experimentar las creencias. En tanto escenifica posiciones ideológicamente irreductibles,

¹⁴ Jorge Marcone (1996) lo adopta de Bronislaw Malinowski y lo traslada a la literatura moderna en la que lo sobrenatural es una experiencia estética que hay que encubrir con el simulacro del miedo.

- expresa paradigmáticamente “versiones polifónicas” de la realidad;
- deposita el interés y apela dialógicamente al ámbito de debate que instala la modernización. En las narraciones populares acerca de lo sobrenatural, más allá de la orientación temática, lo que está sometido a prueba es la creencia
- escenifica el desprendimiento de las condiciones primitivas de circulación cultural, inscribiendo el diálogo en el cuento impreso para que active el contraste entre las dos prácticas narrativas.

A la diversidad de las posiciones enfrentadas que se dan cita en la matriz del diálogo se suma el *fantasy* como instrumento complejo para procesar el cambio y la variedad, por abrir otras “soluciones” imaginarias para el presente cultural, y también para la revaluación del pasado, dado que sus categorías son “expresión de una cultura que se dice por medio de la alteridad. Excluye cualquier forma de representación por la semejanza. La realidad de los auditores aparece siempre torcida, deformada, para construir la ficción” (Dupont, 2001: 234). Como la otredad cultural está representada y ese *fantasy* tiene un anclaje sociocultural, introduce a las clases populares –rurales, en este caso- como “posición de sentido” (Bajtin) y depositarias.

Sobre las convergencias que admiten el *fantasy* y el diálogo se abordarán otros usos sociales del diálogo culto (cap. VIII) y un reconocimiento de las variedades que el fenómeno presenta en CyC, donde las convenciones particulares de la matriz dialogal constituirán diálogos maravillosos (cap. IX), ficcionalización del diálogo periodístico (cap. X), del diálogo popular (cap. XI) y la interiorización del diálogo en la narrativa fantástica que retoma, pero transforma en un sentido autonómico y modernizador, esas prácticas narrativas literarias (cap. XII).

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtin, Mijaíl 1988 /1979/. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, FCE
- Barrenechea, Ana María 1985. "La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género" en su *El espacio crítico en el discurso literario*. Buenos Aires, Kapelusz, 43-54
- Benjamin, 1986. "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov" en su *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona, Planeta-Agostini.
- Bertoni, Lilia Ana 2001. *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, FCE.
- Bobes Naves, María del Carmen 1992. *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid, Gredos.
- Bubnova, Tatiana 2006. "Voz, sentido y diálogo en Bajtín". *Acta poética*, 27, I (primavera): 97-114.
- Charaudeau, Patrice y Dominique Maingueneau 2005. *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Cilento, Laura 2002. "Compañías extranjeras (1884-1930)", "Campo intelectual teatral", "Microsistema de la gauchesca teatral (1884-1896). El texto espectacular" y "Compañías extranjeras (1884-1930)" en O. Pellettieri (dir.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Buenos Aires, Galerna, t. II (los dos primeros capítulos en colaboración), 77-98; 117-131; 533-555.
- ----- 2006. "La transfiguración de la máscara. Actores españoles en Buenos Aires hacia el 900" en O. Pellettieri (ed.) *Dos escenarios. Intercambio teatral entre España y la Argentina*. Buenos Aires, Galerna, pp. 29-41.
- Dubatti, Jorge 2010. "Análisis de la poética del drama 'a partir del' texto dramático" en su *Filosofía del teatro II*. Buenos Aires, Atuel, 153-175.
- Gamero, Carlos y Pablo Salmerón (comps.) 1993. *Antes que en el cine entre la letra y la imagen: el lugar del guión*. Buenos Aires, La Marca.
- García Landa, José Ángel 2007. "Sobre la narración conversacional". *Repositorio Digital de la Universidad de Zaragoza*. Disponible en la WEB: www.zaguan/unizar.es/record/3387/files/INPRO-2009-090.pdf
- Grignon, Claude 1991. "Composición novelesca y construcción sociológica" en C. Grignon y Jean-Claude Passeron. *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Buenos Aires, Nueva Visión, 169-187.
- Haase, 2006. "Comparative Studies in Dialogue Patterns as Cross-Cultural Linguistic Entities: An Intercultural Comparative Analysis of the Genre Dialogue". *Sincronia*. Winter. Disponible en <http://sincronia.cucsh.udg.mx/otono06.htm>
- Ludmer, Josefina 1988. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Mancuso, Hugo, 2005. *La palabra viva: teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin*. Buenos Aires, Paidós.
- Marcone, Jorge 1996. "La oralidad escrita" (Introducción -versión modificada-), *The Media History Project Connections Pages: Oral and Scribal Culture*, 46-52. Disponible en la WEB: http://www.rci.rutgers.edu/~jmarcone/oe_intro.htm
- Ordaz, Luis 1994. "Los 'traslados' del 'género chico' hispano a las 'revistas de actualidad' porteñas finiseculares" en O. Pellettieri (ed.) *De Lope de Vega a Roberto Cossa*.

Teatro español, iberoamericano y argentino. Buenos Aires, Galerna/Facultad de FF y LL (UBA), 75-80

- Pellettieri, Osvaldo 1987^a. "Cambios en el sistema teatral de la gauchesca rioplatense". *Gestos*. 2, 4: 115-125
- ----- 1987b. "Juan Cuello, novela y obra teatral. De la gauchesca al nativismo". *Espacio de crítica e investigación teatral*. 2, 3: 121-133.
- ----- 1992. "Sainete español y sainete criollo: unidad y diversidad artísticas". *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo*, vol. XVIII, 1, (Pennsylvania State University), primavera: 12-16
- Pellettieri, Osvaldo 2002. "A qué llamamos gauchesca teatral. La gauchesca y la configuración de un discurso propio. Obra dramática de la gauchesca" en su (dir.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires, Galerna, t. II, 99-112.
- Rama, Ángel 1982 /1977/. "El sistema literario de la poesía gauchesca" en su *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires, CEAL, 155-221
- Ubersfeld, Anne 1998. *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra.
- ----- 2004. *El diálogo teatral*. Buenos Aires, Galerna.
- Versteeg, Margot 1995. "El mundo ficticio de los sainetes madrileños finiseculares: entre populismo y tradición popular". *XII Actas Asociación Internacional de Hispanistas*. 284-292

Segunda parte. Tradición rural y modernidad en la representación literaria del campo

Capítulo VI

El Nativismo como programa teórico: Joaquín V. González y *La tradición nacional*

Un pueblo sin tradiciones de su origen me parece que debe sufrir los mismos desconsuelos del hombre que no ha conocido sus padres

Joaquín V. González, *La tradición nacional* (1888)

Eso mismo hace muy difícil, si no de todo punto imposible, distinguir y separar cuáles son los pensamientos originales del autor, y cuáles los que son recogidos de las fuentes populares.

José Hernández, "Cuatro palabras de conversación con los lectores"
(1879)

Una cultura avanzada impregna toda la sociedad, la determina y necesita el apoyo de una política. Ese es el secreto del nacionalismo.

Ernest Gellner, *Naciones y nacionalismo* (1983)

Desde el carácter explícito de su título, el libro publicado por el riojano Joaquín V. González en 1888 daba cuenta de una preocupación que, con orígenes románticos en su formulación y en su fundamento ideológico, se resignificaba a medida que se aproximaba el final del siglo y la organización política del país debía conciliarse con una organización nacional asentada en definidas premisas culturales. Estudios recientes (Bertoni, 2001; Degiovanni, 2007) han logrado destacar la necesidad de desbrozar las propuestas del nacionalismo cultural que cristaliza luego del Centenario (con las paradigmáticas obras de Ricardo Rojas: *La restauración nacionalista* -1909- y su *Historia de la literatura argentina* -1917-22- y de Leopoldo Lugones: *El payador* -1916-, e incluso la producción de Manuel Gálvez) del

anterior, de la última década del siglo XIX y la primera del siglo XX, cuando esos intelectuales luego consagrados estaban sometidos a otras voces hegemónicas, que irían rectificando sólo cuando comenzaran a ocupar las posiciones de esos referentes. Uno de estos últimos fue Joaquín V. González. Se le reconoce actualmente el haber sido uno de los primeros en presentar como problemático y como necesario el encauzamiento del progreso en un principio de unidad, centrado en la recuperación de la tradición (Svampa, 2006), e incluso en haber ligado, programáticamente, esos planteos de nacionalismo cultural con el canon literario en un contexto de modernización (Montaldo, 1993; Degiovanni, 2005). En todos estos casos, la producción de González queda comprendida en un período de despertar de la conciencia nacional, que crea sus precursores y sus primeros militantes, en forma previa a la fase del fenómeno en la que los programas nacionalistas buscan y obtienen el apoyo masivo¹.

Hacia el momento de la publicación de *La tradición nacional*, González ocupaba una posición hegemónica en el roquismo. Desempeñaba, como diputado por su provincia, su segundo período, al que renunció en 1889 para asumir como gobernador; ya había redactado una nueva constitución para su provincia y, con motivo de la publicación de su ensayo, los escritores se hicieron eco públicamente, caso de la carta escrita por Bartolomé Mitre, incorporada como prólogo definitivo a la obra. Su pieza escrita auguraba, para ese joven abogado y político de 26 años, lugares destacados en la actividad intelectual ligada al Derecho, el mundo académico y su administración. En 1896 crearía la Universidad Nacional de La Plata y, entre otros cargos destacados en el ámbito institucional, ocuparía los ministerios del Interior y de Justicia e Instrucción pública, durante el segundo gobierno de Julio A. Roca.

En el contexto de esta investigación, *La tradición nacional* permite vislumbrar un precedente -más especulativo que práctico- de un programa cultural que luego tendría una abundante manifestación literaria en los textos canónicos del Nativismo, hasta la variante modernista de Leopoldo Lugones en 1905 con su *La guerra gaucha* (Dalmaroni, 2006). La atención estará depositada en el lugar que tenía previsto el autor para la literatura en su proyecto de construcción de tradiciones nacionales, en observar qué vínculos sostiene esta producción simbólica con referentes y campos de experiencia literarios y extraliterarios, partiendo de la premisa de que González no concibe las producciones artísticas fuera de una clara función pragmática, en un momento claramente pre-autonómico. Las virtualidades otorgadas a las distintas facetas de la cultura argentina permitirán observar cuáles se han desplegado posteriormente y cuáles quedarían planteadas pero no habrían sido entusiastamente sostenidas en años posteriores. Entre estas últimas, la función de lo sobrenatural sería la más "callada" y, cuando adoptada, la más compleja en su aceptación y jerarquización estética.

¹ Sigo las fases que Hobsbawm (1992) adopta a partir de Hroch: "...sigo su útil división de la historia de los movimientos nacionales en tres fases. En la Europa decimonónica, para la cual fue creada, la fase A era puramente cultural, literaria y folklórica, y no tenía ninguna implicación política, o siquiera nacional, determinada [...] En la fase B encontramos un conjunto de precursores y militantes de 'la idea nacional' y los comienzos de campañas políticas a favor de esta idea. [...] la fase C, cuando -y no antes- los programas nacionalistas obtienen el apoyo de las masas, o al menos parte del apoyo de las masas que los nacionalistas siempre afirman que representan. ..." (20)

Esta tarea implica adoptar algunos presupuestos para analizar el discurso nacionalista, sujeto a ciertas paradojas y ambigüedades, entre ellas la de tratarse de un fenómeno moderno que se piensa a sí mismo como ancestral, y que por lo tanto remonta sus raíces a unas épocas donde no podía aún concebirse la idea de “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (Anderson, 1993: 23). En lo que respecta a su formulación discursiva, el nacionalismo se asienta en una irreductible ambivalencia, que obliga a afirmar -y a conciliar- nociones antagónicas de historia y de atemporalidad, de universalidad y de particularidad (Anderson, 1993: 22, 23; Bhabha, 2006: 3)

1. Continuidad y cohesión

La tradición nacional (en adelante, LTN) responde la gran cuestión que preocupó al nacionalismo como fenómeno de la modernidad: obtener una noción de continuidad en el tiempo que sostenga el imaginario de cohesión cultural. Si con la secularización iluminista se desintegraba la trascendencia religiosa,

...lo que se requería entonces era una transformación secular de la fatalidad en continuidad, de la contingencia en significado [...] pocas cosas eran (son) más propicias para este fin que una idea de nación. Si se concede generalmente que los estados nacionales son ‘nuevos’ e ‘históricos’, las naciones a las que dan una expresión política presumen siempre de un pasado inmemorial, y miran un futuro ilimitado, lo que es aún más importante. La magia del nacionalismo es la conversión del azar en destino. (Anderson, 1993: 29)

Para los intelectuales argentinos de la Generación del 80, esa continuidad implica la construcción de un orden trascendente secularizado que es el de la Historia. Ya no sería suficiente, como en el planteo romántico, la autenticidad de los procesos identitarios derivados del vínculo con la naturaleza, sino que hace falta construir la narración que enlaza los diferentes acontecimientos constitutivos de la sociedad actual. Si bien el horizonte compartido por los intelectuales es el del positivismo, que adhiere a una dinámica evolucionista y “selectiva” –lo que implica reconocer la superioridad de la civilización moderna occidental sobre cualquier otro fenómeno cultural local-, difiere en algunos puntos en el caso de González, especialmente en qué zonas y etnias del pasado deben conservarse “dentro” de ese relato histórico de los orígenes nacionales. El autor celebra que gracias a los trabajos de los jesuitas se pudo reconstruir “la *sucesión no interrumpida* de nuestra historia desde la conquista” (1957a: 85. Subr. mío), y reconoce de alguna manera la posibilidad de ciertos “mestizajes” originales, entre las culturas indígenas y la española.

Precisamente en esta versión del origen de la “tradición nacional” se asienta la polémica que lo enfrenta con el estadista e historiador legitimado desde la primera generación romántica. En carta-prólogo (fecha 28 de mayo de 1889), Mitre toma y expresa la hipótesis de González: “...Puede decirse que casi toda ella [la segunda parte de la obra] gira alrededor de la idea de que los hispanoamericanos somos los descendientes genuinos de los americanos de la época precolombina” (1957a: 8), para refutarla:

Por la obra y por la voluntad de los criollos que la hicieron, la dirigieron y la hicieron triunfar, dándole después su organización política, fue americana y republicana y civilizada. Este es el nudo de la tradición que el historiador y el filósofo deben desatar. (1957a: 9)

La rispidez ideológica de base es superada en González quien, generacionalmente posterior a Mitre, logra establecer una diferencia entre la creación del relato cultural de la tradición nacional y la búsqueda de consensos o integraciones políticas presentes. A estos efectos, el devenir del “triunfo del más apto” auspicia incluir y homenajear la cultura originaria, aunque sin soslayar que resultó vencida y desaparecida. En este sentido, no plantea ningún tipo de repercusiones respecto de fenómenos de reciente actualidad para la Generación del 80, como el caso de la Campaña al Desierto producida pocos años antes. La cronología del relato histórico hace llegar las culturas originarias hasta la época de la Colonia; les da un lugar en el relato, pero alejado e inactivo en el terreno actual fáctico. De todos modos, el efecto de “pasado inmemorial” requiere incluir esas etnias, ya que producen profundidad en el tiempo y continuidad en el relato de la identidad nacional. Como condensa en el siguiente fragmento, atravesado por una clara impronta evolucionista:

...por la sucesión de las generaciones el elemento generador pierde su influencia activa, para conservarse sólo en los atributos de la raza, para perpetuarse en un recuerdo genealógico, con toda la veneración que nos despierta la memoria de nuestros padres. Pero nunca ese recuerdo puede ser una fuerza contraria que resista a los naturales impulsos de la nueva raza que nace depurada por la fusión, y con fuerzas nuevas para cumplir sus destinos sociales; antes bien, la memoria de los grandes héroes, sus abuelos, estimula y agiganta su valor, porque todos los pueblos aman, y necesitan una tradición heroica para ligar con ella sus hechos contemporáneos. (González, 1957a: 134)

La operación, develada con claridad en estas expresiones, requiere la ambivalente actitud de recuperar una cultura pasada –lo cual significa algún tipo de actualización, en la dimensión discursiva del recuerdo- pero simultáneamente para desactivar su función presente. La actitud de esta primera generación de intelectuales nacionalistas que encarna González es la del reconocimiento de la diferencia cultural y política, y un primer ensayo de integración social, que reconozca los grupos culturales y sus jerarquías, pero que los presente como elementos componentes y necesarios para obtener una totalidad que tiene determinado sello o peculiaridad identitaria, y no otro. En este sentido (y no en otros, en los que será reconocido), Sarmiento será refutado por representar paradigmáticamente un pensamiento romántico que se intenta superar, asentado en los principios contrarios del antagonismo, la polarización, las facciones irreconciliables, y la evolución histórica como conflicto.

El discurso nacionalista integra los distintos “cortes” sociales: las etnias sojuzgadas y las hegemónicas, los sexos masculino y femenino, las distintas franjas etarias, las diferentes clases sociales. Frente a las individualidades destacadas como “hombres representativos” o genios por el pensamiento romántico anterior, González exalta la suma de las personalidades destacadas y los “héroes subalternos” como fuerzas conjuntas y complementarias que

“escriben” la historia argentina, desde la escala de lo ilustre hasta la de lo anónimo. Benedict Anderson, asociando los dispositivos de la cultura impresa moderna con la *concepción comunitaria imaginada* que ayudan a constituir, propone el censo como operación tabulatoria que crece en el momento en que los estados contemporáneos necesitan conocer los grupos, las divisiones, la heterogeneidad interna de lo nacional para poder imprimir orden, registro y conocimiento de esa variable, subsumida imaginariamente en los postulados de homogeneidad de ese entorno superior, contenedor y englobante, que es el concepto de nación².

González va al encuentro de una Historia Nacional que es integradora e inclusiva, tanto en lo que respecta a las culturas y regiones nacionales que la conforman, como con los distintos cortes jerárquico- sociales, a lo largo del tiempo. En su pretensión de cohesionar esa composición heterogénea, busca en raíces etnográficas y en el discurso literario las posibilidades de incorporar en el universo de los contenidos de la tradición nacional las distintas producciones simbólicas del “pueblo”.

2. Tradición y “pueblo” en la Historia y la Literatura

Como se trata de crear la conciencia de nacionalidad, González evalúa las posibilidades de las dos formas de relato de esa continuidad, que son la disciplina histórica y la literatura, cada una de ellas con diferentes formas e intereses para recuperar un núcleo original, un cuerpo de fenómenos culturales que quedan aludidos en el concepto de Tradición. Al menos dos acepciones de “tradición” son necesarias para comprender su centralidad en el planteo de González. La primera alude a esos fenómenos donde se pone en juego, en una circunstancia que tiene trascendencia histórica, un conjunto de atributos culturales peculiares: “móviles íntimos”, supersticiones, sentimientos, costumbres (1957a: 79); la otra acepción, mucho más específica, remite a un género literario (que se tratará en el apartado 3. Los géneros), dedicado a dar cuenta de esos particularismos.

La Tradición tiene, en ambas acepciones, una legitimidad que enraiza en el sentimiento y la imaginación del pueblo: “las naciones que no tienen tradición la crean sobre la base de la naturaleza y de sus caracteres íntimos” (1957a: 39), de modo que tanto la Historia como la Literatura, ninguna de ellas autosuficiente, recurren al entramado de la experiencia popular. Bajo este principio González puede explicar la atracción que la figura de Facundo Quiroga provocó a lo largo de los años: si bien no es explícito al respecto, su razonamiento permite entender que un intelectual como Sarmiento no haya podido, aun repudiando el caudillismo, sustraerse al tratamiento central de una figura que está presente en el imaginario popular: “...Y ese misterio es la causa general de su dominio, que no se desvanece ni aún después de la muerte, porque se ha fundado sobre la fantasía y la sensibilidad de su pueblo”

² Acerca del Estado en los países que estaban saliendo del régimen colonial, Anderson afirma “la pasión de los empadronadores por lo bien elaborado y lo claro. De ahí su intolerancia ante las identificaciones múltiples, políticamente ‘travestidas’, borrosas o cambiantes. De ahí la tenebrosa subcategoría, bajo cada grupo racial de ‘Otros’ que, no obstante, no deben, en absoluto, confundirse con *otros* ‘Otros’. La ficción del censo es que todos están incluidos en él, y que cada quien tiene un lugar –y sólo uno– extremadamente claro. Nada de fracciones.” (1993: 231)

(1957: 282-283). Así, la manera de experimentar la figura de Quiroga por parte de sus comprovincianos da cuenta de una dosis de creatividad cultural que, a esta altura de la experiencia moderna, González privilegia:

Sólo ese grande artista que vive en todos los hombres reunidos, y que se llama el pueblo, pudo trazar su retrato ideal sobre el lienzo impalpable de la historia [...] porque sólo él respiró del mismo aliento que le nutría, y contempló los cuadros originales que dieron vida y animación a su carácter. (1957a: 258)

Mirada desde el horizonte de la literatura, esa imaginación popular es la que legitima la tradición; desde la perspectiva histórica la participación del pueblo es la apertura hacia una concepción del evento como gesta social, según el mismo González iría consolidando en su concepción del devenir histórico, y haría explícito en *El juicio del siglo* (1910)³.

La impronta del primer Romanticismo se amplía en este segundo momento en el que no solo personalidades excepcionales, sino también hombres comunes, participan de un mismo espíritu heroico, una entrega indiscriminada y total a una causa⁴:

...es digna de ocupar la atención del tradicionalista, aquella sucesión de suplicios espantosos y de resistencias heroicas, que ponen de relieve el temple de una raza, o la fuerza de una superstición en cuyo nombre morían [...] porque aun tratándose de salvajes, hay actos que por su naturaleza y los móviles que los inspiran, despiertan en el espíritu más bien cultivado, cierto sagrado respeto, y es el que impone siempre el sacrificio humano... (González, 1957a: 75.76)

La concepción de las clases populares como actor histórico y como "pueblo artista" permite revisar, como en el caso aludido en la cita anterior, la derrota de las etnias indígenas frente a los conquistadores y recuperarla idealizada, como resistencia. Operaciones equivalentes serán realizadas en un segundo momento por Martiniano Leguizamón respecto del gaicho y de la poesía gauchesca.

³ *El juicio del siglo* sería, desde el punto de vista de la complementariedad entre Historia y Literatura y respecto de LTN, el que se apoye más en el despliegue de una interpretación historicista rigurosa. Por este motivo, su interés en desterrar, en un marco de reflexión disciplinar, la concepción atomizada y personalista del acontecer histórico, para reemplazarlo por un concepto positivista de búsqueda de leyes generales: "...erigimos el criterio de la fuerza o de la influencia de los hombres representativos o conductores, con todas sus alternativas, debilidades y pasiones, como único regulador de los acontecimientos, lo que equivale a decir que fundamos todos nuestros juicios y las deducciones docentes que de la historia se derivan, en el criterio de lo arbitrario y de lo injusto, desde que el factor personal ocupa el lugar de la ley social, étnica o psicológica constante" (González, 1979: 16)

⁴ Como caracteriza Isaiah Berlin la adopción de causas como objetivos absolutos y personales para el Romanticismo: "...Habríamos descubierto que el sentido común, la moderación, no entraba en sus pensamientos; que creían en la necesidad de luchar por sus creencias aun con el último suspiro de sus cuerpos, en el valor del martirio como tal, sin importar cuál fuera el fin de dicho martirio. [...] La noción misma de idealismo, no en su sentido filosófico sino en el sentido ordinario del término, es decir, el estado mental de un hombre que está preparado para realizar grandes sacrificios por un principio o por alguna convicción, que se niega a traicionarse, que está dispuesto a ir al cadalso por lo que cree, debido a que lo cree; esta actitud era relativamente nueva. ..." (2000: 28)

3. Un incipiente pacto etnográfico

Dos miradas complementarias, la material positivista y la espontánea original, conviven en tanto una aproximación las concilia bajo el expediente de racionalización:

...y si para la inteligencia cultivada esas idealidades se desvanecen al análisis, para la imaginación, en todas las esferas intelectuales, siempre tienen algo de hermoso que encanta, porque la poesía que vive de lo bello bajo cualquier forma, ejerce constantemente su influencia, y derrama sus armonías sobre el espíritu que la concibe, la modela y la admira. (González, 1957a: 77)

Gran parte de los intentos de rescate cultural del pasado por parte de González se asientan en la necesidad de utilizar la racionalización etnográficamente, lo que significa ir en busca de las peculiaridades culturales residentes en nuestra cultura nacional y tratar tanto de entenderlas como de poder conservarlas mediante el expediente de la cultura escrita. Por eso propone la Historia y la Literatura como diferentes elaboraciones de la tradición, con diferentes asimilaciones y usos. En este punto, aunque González no tiene una clara dimensión pragmática de su teoría, se comienza a delinear un modelo integrador de cultura nacional que otorga lugares y roles en la producción, la administración y la difusión de esa tradición.

El pueblo es incorporado como generador espontáneo de la tradición, como participante en esta empresa cultural, como un primer y originario "productor de sentidos" dado que combina una doble cualidad intrínseca: "la tradición popular articula las profundidades de la naturaleza (las 'aspiraciones profundas') y las perfecciones del arte" (de Certeau, 1999: 58). No obstante, la "inteligencia cultivada", desde un horizonte cultural que ya no pertenece al origen, discrimina y cosecha algunos insumos para la historia y otros para la "imaginación disciplinada" que es la literatura culta. Dos momentos (uno original, otro actual) y dos diferentes actores constituyen entonces la tradición: el pueblo/orígenes/material; el intelectual/destino: "La poesía como manifestación primitiva del espíritu, y la tradición como esbozo primitivo de la historia, son las fuentes donde la inteligencia que analiza va a beber los elementos de la obra reveladora" (1957: 23).

Así, González invoca nuevamente la compleja figura de Facundo como parte de la tradición en su proceso mismo de concretización original:

He oído, siendo estudiante en Monserrat, a un loco del pueblo cantar en la guitarra el trágico episodio de Barranca Yaco. Mi imaginación excitada por el encierro semiclaustral del colegio, y el sentimiento propio de mi corta edad, me hicieron oír aquella música con un deleite extraordinario. La sombra de Facundo se levantaba a mis ojos revestida con el sublime prestigio de las grandes desgracias. Así como en mí arrancó una lágrima el relato cantado en el instrumento de las trovas nacionales, el pueblo, niño por su grado de cultura, [...] también sintió removerse sus fibras por una emoción compasiva hacia la terrible víctima, y por una admiración secreta hacia el que miraba como un mártir de su propio valor y de la traición humana. (1957a: 283)

Un autor-niño y un pueblo-niño son necesarios estadios primitivos y prerracionales (Montaldo, 1993) y abren la perspectiva para una doble evaluación del pasado, que caracterizará la propuesta global de este ensayo:

Dos son, pues, las faces que presenta este singular personaje a la vista de su posteridad: el hombre público que ha sido condenado por la historia fría y razonadora, por sus errores y sus maldades, y el genio de la tierra, sombrío, fantástico, misterioso, irresistible como el torbellino, fascinador como el relámpago, que ha sido idealizado por la leyenda, por la poesía y por la música de los desiertos. ... (1957a: 283)

En lo que respecta a las funciones de autor que tiene previstas González, él mismo está ensayando en su práctica de escritura, y simultáneamente está pensando para su programa cultural, una redefinición propia de la envergadura de la tarea nacionalizadora que comienza a abrirse. Ya se ha señalado que González delinea un “nuevo sujeto para escribir”, que a su calidad de genio debe unir los atributos de arqueólogo o filólogo (Dalmaroni, 2006: 61), o dos facetas que lo convierten en un “sujeto bifronte”, ya que se autorrepresenta enmarcando sus materiales con un tópico de “viaje de retorno al ‘pago’ natal” que hilvana “su faz popular, la que apunta a la provincia, al campo, a la infancia y al pasado, le permitirían un acceso no mediado al auténtico sustrato del espíritu nacional” y una faz culta que, desde la ciudad, la adultez y el tiempo presente, “haría posible la elevación artística de estos contenidos informes y la selección adecuada de los mismos” (Chein, 2009).

Detrás de estas definiciones se une una concepción de escritor, que no tiene espesor por sí misma, con una especialidad proveniente de un campo moderno y urbano del saber. A este rol se añade la necesidad de legitimar el lugar de observador y narrador, que toma el formato de un retorno a los supuestos orígenes populares desde un presente “superador”. En esta encrucijada del ensayista que busca identificar la tradición nacional y, como parte de ese proyecto mayor, una literatura nacional, se bifurcan los caminos de la representación de contenidos rurales: a partir de este momento, la cuestión es de qué manera se toma conciencia de la intermediación cultural.

Esta combinación de escenarios del escritor que quiere construir la tradición nacional se asume como una tarea donde a pesar de ese protagonismo individual (es González, en este caso, presenciando el relato de una leyenda sobre el caudillo riojano) lo que resultará esclarecido es otro, a quien se persigue en las zonas inhóspitas de la cultura para poder conocer lo suficiente de él y poder representarlo.

En este sentido, a las definiciones del intelectual escritor ya mencionadas puede, con mayor precisión, expresárselas con la figura compleja del escritor-etnógrafo, que persigue una acumulación de conocimiento sobre realidades particulares a las que accede como instancia de participación experiencial e individual a la cultura de los otros (*ethnos*).

La figura del etnógrafo se recorta sobre el fondo de dos experiencias principales anteriores, que sirven de contraste a la tarea de *La tradición nacional*. Una de ellas es la aproximación del romántico, que también se nutría de pretensiones de esclarecimiento

riguroso e intelectual, y se modeliza en las heterogéneas propuestas de *Facundo* de Sarmiento. Con la disciplina histórica a sus espaldas, la intervención individual garantiza una obtención inmediata de las primicias de esos elementos aun no “puestos en valor” y que anteriormente habían sido el insumo de ensayos con pretensiones sociológicas. González rescató lo que en el discurso dicotómico de Sarmiento había sido la construcción de una realidad cultural abstraída de la experiencia real que la asentaba, y que debía plantearse en términos disgregados, no integradores.

Otro antecedente, si no reivindicado por González –como en el caso de Sarmiento-, al menos próximo en el tiempo, fueron los cambios operados en la *Vuelta* de *Martín Fierro* respecto de la posición del observador y del bivocalismo propio del género de la poesía gauchesca. En “La posibilidad de una segunda parte”, Ezequiel Martínez Estrada observa que en la *Vuelta*, el protagonista

... se entretiene en lo pintoresco, en referir lo que hacían los indios más que lo que hacía él [...] Esos cuadros, interesantísimos, están fuera del programa de Hernández, que era el de contar la suerte de un gaucho perseguido; y aunque nos ilustre sobre sus andanzas [...] la verdad es que parece el informe de un veedor en misión análoga a la de Mansilla en su excursión a los ranqueles. [...] todo lo que cabe en un capítulo de antropología o etnología, aunque extraordinariamente interesante, por supuesto. (1983: 178)

Martín Fierro rompe las pautas del relato autobiográfico para desplazarse hacia la descripción de los otros (los indios), con lo cual ese género que sustentaba su elocución en el ámbito de la ficción socava la validez del pacto del género empírico (poesía gauchesca), porque el gaucho que habla en el poema no cumple la doble función de ser un yo (enunciativo) al tiempo que un “otro” (diferente del autor que lo escribe), para encontrar un nuevo referente, en primera instancia (“Parecería advertir Martín Fierro que lo que interesa a los oyentes –o lectores- es lo que él ha visto, no lo que ha hecho, y esto está verdaderamente fuera del carácter y del proyecto fundamentales” – Martínez Estrada, 1983: 178), o en última instancia dejar de hablar para ocupar el lugar del oyente: un “cantor que aprendió a escuchar” (Martínez Estrada, 1983: 179)

A diferencia de las ciencias teóricas, o de las experimentales de la naturaleza, la práctica etnográfica (con un fundamento antropológico) surge del contacto experiencial con un contexto cultural al que el observador no pertenece, aunque con él se involucra temporariamente, y genera una descripción (el informe etnográfico) donde aquella experiencia directa se recupera como acto de interpretación y de comprensión del otro. Por estos motivos, los registros que genera el etnógrafo no tienen pretensiones de objetividad, aunque sí son el terreno para asegurarse una objetivación de la experiencia (Rockwell, 2009:63).

De todos modos, en ocasiones la búsqueda de comprender al otro se eclipsa frente a la necesidad, apremiante en los términos de temor a la aceleración moderna de los cambios culturales, y se retrotrae a la actitud del folklorista, “capturar” aquello que se pierde, más allá del contexto, con la calidad aislada y autosuficiente de las “muestras” intactas: “la literatura nacional, al relatar los hechos tradicionales de la conquista, debe tener un cuidado bien prolijo

en no borrar los tintes característicos de esa época, como si se tratara de conservar una tela del Renacimiento, encontrada en los escombros de una ruina. “ (1957: 77) Y Rafael Obligado, en el prólogo a *Mis montañas*, fechado en abril de 1892, corrobora esa necesidad de conservación cuando dice que “*La Tradición Nacional*, donde el patriotismo de usted reventó en llamarada férvida, es riquísimo estuche que salvará para los venideros el oro de más quilates del tesoro argentino” (1957b: 8. Subrayado mío)

4. Los géneros

Los diversos análisis recientes dedicados a LTN destacan su revisión del conjunto de la producción literaria argentina, y extraen una suerte de canon de acuerdo con los autores y textos que González seleccionó. En todos los casos se hace evidente la opción del ensayista por la cultura escrita letrada por sus posibilidades para “normativizar la historia y la literatura” (Montaldo, 1993: 44), lo que implica mencionar –y por lo tanto destacar- los autores que representaron esa tendencia en nuestro país hasta ese momento: Estanislao del Campo, Esteban Echeverría, Rafael Obligado y Domingo F. Sarmiento.

En lo que a la producción literaria respecta, el ensayista propone los géneros que practicaba la segunda generación romántica: la tradición y la leyenda, por un lado; por otro, la epopeya. Deudor del mismo espíritu romántico, González recomienda los géneros que responden a la expresión de un colectivo popular: “y si quisiéramos levantar en el corazón del pueblo el sentimiento patriótico para la defensa nacional, no habríamos de hablarle en el lenguaje de las academias, sino en el idioma candente de las glorias, de las batallas y de los martirios de nuestros héroes...” (1957a: 47).

No es casual, dada la necesidad de estimular “el sentimiento patriótico para la defensa nacional”, que las opciones genéricas estén atravesadas por contenidos históricos, y en este sentido queden atrapadas en una capacidad referencial al pasado real, con diferentes grados de elaboración estética. Este requisito temático es el más firme concepto en la propuesta de González; en lo que respecta a los formatos, sin embargo, no prescinde de los cuadros prestigiosos de los géneros de la institución literaria; jerarquiza tanto la epopeya como los nuevos desarrollos de la narrativa en prosa, entre los cuales presenta la tradición, con rasgos definitorios muy específicos y opuestos a la épica, especialmente en el registro:

La tradición es un género especialísimo de composición, que no tiene de la historia sino el marco, pero que saca toda su animación y su interés de las circunstancias extraordinarias, de los móviles íntimos, de las supersticiones, de los sentimientos, de las costumbres puestas en juego para producir un suceso que por sí solo no constituye una historia, sino un episodio, un drama, un idilio, narrados en el estilo sencillo y propio de los asuntos y de los personajes que actúan en ellos. (1957a: 79-80)

En términos de jerarquía respecto de la tradición literaria, González experimenta la necesidad de contar con géneros “altos” y “bajos”, de no eludir la historia pero de desvincularla de ese relato especializado, organizado según la racionalidad que se desprende de la disciplina, como única vía de transmisión de una “imaginación nacional”. Resulta

necesario que funcionen tanto la distancia como la asociación con el presente; la primera, como ficcionalización y la segunda como llamado a completar en la tarea colectiva de la actualidad la secuencia narrativa que se abrió en el pasado heroico. Por este motivo, todos los episodios históricos, aun los más conflictivos en su evaluación (conquista) o los menos resueltos por su proximidad temporal (caudillismo y rosismo) no eluden, sino que por el contrario exhiben como "herida abierta", la actividad combativa y militante⁵ y proyectan a un futuro cercano el desafío de sellar la organización nacional.

Conocido en Latinoamérica por las producciones del peruano Ricardo Palma, el género de la tradición había surgido precisamente con la intención de sacudir la indolencia con la que la sociedad criolla trataba los documentos históricos; su propósito era divulgarlos como "versión pintoresca y amena del pasado colectivo" (Oviedo, 1977: XXI), en un doble movimiento que intentaba fundar la literatura nacional al tiempo que lo pintoresco y poético de las anécdotas y los personajes, el "raro encanto de mirar hacia atrás y encontrarse con imágenes consabidas pero de interés siempre renovado y general" reconducían al autor al camino, nunca abandonado por los románticos, de la literatura popular (Oviedo, 1977: XXIV)

Dado que el intento de González por caracterizar este género presupone los rasgos de sus pares latinoamericanos, el siguiente apartado se detendrá en las maneras en que intenta legitimar la autenticidad de la vuelta al pasado con la representación de y a través de lo popular, una de cuyas marcas identitarias es el sistema de creencias mágico-religioso.

5. Lo sobrenatural y lo popular

Aparente paradoja del pensamiento nacionalista, González elige para buscar una identidad asentada en la tradición un sistema de creencias representativo, pero diametralmente opuesto del horizonte racional-positivista del presente. Lo sobrenatural encarna, comparado con otros rasgos de la producción simbólica y material de los habitantes nativos, una diferencia cultural radical. Sobre esa diferencia LTN, inspirado en el legado romántico⁶, propone

- a) la **imaginación** y su atracción por lo sobrenatural como un producto idiosincrásico, es decir inherente a la peculiaridad cultural de cada pueblo o región;
- b) la originalidad de esa idiosincrasia como un derivado -aunque superador- de la **hibridación cultural**;

⁵ "...la diferencia se vislumbra como argentina no tanto por la articulación de una voz 'ancestral' cuanto porque sigue estando en el seno problemático de los procesos de organización del país" (Montaldo, 1993: 47)

⁶ "frente al iluminismo que veía los procesos culturales como actividades intelectuales, restringidas a las élites, los románticos exaltaron los sentimientos y las maneras populares de expresarlos; en oposición al cosmopolitismo de la literatura clásica, se dedicaron a las situaciones particulares, subrayaron las diferencias y el valor de lo local; ante el desprecio del pensamiento clásico por 'lo irracional', reivindicaron lo que sorprende y altera la armonía social, las pasiones que transgreden el orden de 'los hombres honestos', los hábitos exóticos de otros pueblos y también de los propios campesinos", sintetiza García Canclini, basado en Renato Ortiz (García Canclini, 1995: 194)

- c) la creatividad como legado cultural del pasado hacia el presente, **actualizado (y actualizable) en la literatura.**

5.a) La **imaginación** como un producto idiosincrásico

Los rasgos locales de la cultura cobran en el ensayo de González una compleja construcción cronotópica. Por una parte, se asientan en una peculiaridad espacial, que da cuenta de la vocación regionalista que caracterizará posteriormente al Nativismo. Lo sobrenatural se introduce por las marcas propias de los accidentes geográficos: "...Las creaciones fantásticas son más propias de la montaña que de las llanuras; allí influyen las sórdidas y recónditas convulsiones, los diálogos aterradores entre las cumbres inaccesibles y las nubes cargadas de tormentas; allí siempre habla la divinidad al corazón del indígena" (1957: 31). La afirmación remite al antecedente notable del *Facundo* sarmientino, con el que compite en cargar a la naturaleza con un determinismo ambiental, tal como se reconoce en afirmaciones que ya planteaban el estímulo contundente de la electricidad ambiente⁷.

Como parte de la exaltación del paisaje de cuño romántico, la experiencia del contacto con la naturaleza se evalúa en términos del impacto emocional que produce. Aunque González utilice las montañas y especialmente el Famatina en términos alegóricos, como axiología vertical del camino que debe recorrer la Argentina para llegar "a la cima de los valores éticos y estéticos" (Degiovanni, 2005), el espacio escarpado y de oscuras grutas y profundidades opera también y fundamentalmente en un nivel más ligado a la mitificación. Desde el incipiente prerromanticismo dieciochesco, la experiencia estética se hallaba enriquecida con el complejo emocional-estético de lo sobrenatural, que la tradición inglesa asoció al concepto de lo sublime, en términos de oposición a la belleza clásica que planteaba Edmund Burke en su *De lo sublime y de lo bello* (1757):

Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir (Burke, 1995: 29)

Lo sublime activa pasiones desatadas por "lo grande y lo sublime en la naturaleza": la oscuridad, el tamaño descomunal de los escenarios geográficos son los principales estímulos; entre las pasiones más poderosas que genera, la del asombro, definida por el mismo Burke: "todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror. En este caso, la mente está tan llena de su objeto, que no puede reparar en ninguno más, ni en consecuencia razonar sobre el objeto que la absorbe" (1995: 42). Terror y respeto son los que produce la inminencia de la

⁷ En el capítulo II de *Facundo* desafiaba: "Preguntadle al gaucho a quién matan con preferencia los rayos, y os introducirá en un mundo de idealizaciones morales y religiosas, mezcladas de hechos naturales, pero mal comprendidos, de tradiciones supersticiosas y groseras. Añádase que, si es cierto que el fluido eléctrico entra en la economía de la vida humana y es el mismo que llaman fluido nervioso, el cual, excitado, subleva las pasiones y enciende el entusiasmo, muchas disposiciones debe tener para los trabajos de la imaginación el pueblo que habita bajo una atmósfera recargada de electricidad, hasta el punto que la ropa frotada chisporrotea como el pelo contrariado del gato" (Sarmiento, 1971: 89)

noche en la geografía montañosa, en el episodio de su colección de relatos *Mis montañas* (1892) titulado "Una cacería". La persecución de los guanacos, a la que asiste el mismo Joaquín V. González en expedición familiar de caza, se pierde de vista cuando los perros y los peones quedan fuera del campo visual, extraviados en esa geografía abismal. La distancia y la ausencia se transfiguran en manifestación de la presencia demoníaca. Uno de los peones recuerda entonces un caso ocurrido tiempo atrás con otro perro de la familia, que al no regresar de las honduras, se había creído capturado por el espíritu maligno de la Salamanca, y condenado a una eterna cacería.

El paisaje potencia su impronta cuando interviene el poder sobrenatural. Este poder, de índole netamente irracional, no está sin embargo tan objetivamente instaurado en el espacio, sino que cobra vida en la complejidad tiempo-espacio del cronotopo, porque requiere de una capacidad de sugestión propia del sujeto y de una proyección de la experiencia —o su conexión— con otro tiempo, el de la leyenda.

En "Una cacería", el peón no quiere sumergirse en los vericuetos de la montaña para buscar al perro de presa porque pasó por un punto geográfico (la "Quebrada del Diablo") que lo envía a esa experiencia paralela del pasado, en la que su equivalente en la historia vio al demonio.

Pasado y presente fundidos en el mismo punto geográfico subyugan tanto al peón narrador como al niño González que "viaja" a través de aquel relato en la profundidad de la montaña y en el tiempo. La sensación de terror producida en el cronotopo de la Salamanca requiere la participación conjunta:

... yo no podía mantenerme sereno, ni mis ojos dejaban de clavarse con nerviosa impulsión en la obscuridad, hacia donde se extendía la misteriosa Quebrada del Diablo, tumba del perro legendario de la estancia de mis padres, y objeto de íntimos temores de parte de las gentes que transitan con los ganados por todas las sinuosidades de la montañosa comarca. (1957b: 126-127)

Esa comunión en lo irracional, pese a todo, opera sin anular distancias culturales; González no cree, pero "se deja sugestionar" porque es niño y porque el narrador popular tiene un poder en la cadena verbal. La cadena verbal evoca una realidad pero no es la realidad; es aquí cuando el terror puede ser reconducido por la experiencia estética para disfrutarlo sin sentirse en riesgo por eso⁸.

En cambio, el peón que cuenta esa leyenda está inmerso en el mundo de la experiencia (su poder como narrador no le sirve para superar el miedo) y cree realmente en la aparición demoníaca del pasado que se actualiza en el presente, en esa encrucijada geográfica que evita. Se parece al niño, ambos comparten el mismo estadio evolutivo en el proceso de madurez-secularización cultural. Por este "retraso", es González narrador maduro quien monopoliza el

⁸ "Cuando el peligro o el dolor acosan demasiado, no pueden dar ningún deleite, y son sencillamente terribles; pero, a ciertas distancias y con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosos, como experimentamos todos los días" (Burke, 1995: 29)

discurso evocativo, sin cederle al peón la voz que ejerció como narrador en el proceso original. Hay una excepción, sin embargo, que puede atribuirse al interés etnográfico del autor. Una circunstancia requiere que se le ceda la palabra al hablante popular, y es aquella en la que el relato, performativamente, al nombrarla, da vida y existencia a la realidad sobrenatural. En ese momento, el discurso retorna a su enunciador original, quien refiere:

- Señor, llegué hasta el fin de la quebrada, y he visto a Yanquee seguir corriendo al venado por una cueva sin fondo, donde ardían árboles y piedras, y brotaban llamaradas de azufre; el perro y el venado seguían corriendo uno tras otro sin darse caza, y los dos, arrojando chorros de fuego por los ojos, se perdieron en la gruta, pasando por medio de las llamas. Oí unos ruidos extraños, sentí que los cerros se estremecían, y unas voces desde el fondo de la tierra me amenazaban, y he visto al Diablo sentado en la puerta de la cueva, le mostré la cruz de mi cuchillo, recé unas oraciones y di la vuelta... (González, 1957b: 126)

El mismo narrador básico, un González etnógrafo, destaca ese momento discursivo, y a ese enunciador popular, como la génesis de la leyenda: “el campesino, todavía agitado y con visibles muestras de terror en las facciones de bronce, no tuvo sino pocas palabras reveladoras de una psicología y creadoras de una leyenda” (1957b: 126. Subrayado mío).

El aspecto temporal del cronotopo está, de esta forma, articulado sobre un doble espesor, el cronológico y el cultural, que implica considerar la experiencia popular de la cultura como pasado y partir de la premisa de que la imaginación popular es el auténtico patrimonio idiosincrásico de la tradición nacional.

5.b.) La originalidad de esa idiosincrasia como un derivado –aunque superador– de la **hibridación cultural**

El fundamento de esa imaginación mágica proviene del sincretismo de lo que González considera dos irrationalidades que se retroalimentan: la indígena y la correspondiente a las “supersticiones religiosas” traídas por los conquistadores a América⁹. Los dos poemas que privilegia LTN, “que gozan de justa popularidad”, *Fausto* de Estanislao del Campo y *Santos Vega* de Rafael Obligado, fueron seleccionados porque, precisamente, en ambos hace su aparición el diablo según lo recreó la cultura sincrética: “en ellos se pone de relieve la concepción de Satanás forjada por el pueblo, que le ha sido legada por la cultura religiosa de la conquista y asimilada a la tradición de la tierra” (González, 1957a: 106-107). En ambos, los protagonistas son gauchos, ya que son ellos quienes capitalizan en un “tipo original” ese sincretismo: “no es el paisano español, ni el colono indiano, sino una manifestación viva y brillante del carácter de ambas razas, pero dominando en él la riquísima fantasía que bulle en nuestro clima, el sentimiento que brota de nuestra naturaleza, la inteligencia que nace de todas las causas lógicas reunidas...” (1957a: 144)

⁹ “la fundación de las ciudades [...] está llena de episodios, ora trágicos y dignos de la musa épica, ora fabulosos y fantásticos, en que la imaginación del indígena se mezcla con el fervor de la creencia religiosa del vencedor, para rodear los hechos de circunstancias sobrenaturales” (González, 1957a: 119-120)

González consideró que esos poemas, a diferencia de otras obras como *Martin Fierro* de Hernández, *Lázaro* y *La fibra salvaje* (ambas de Ricardo Gutiérrez), no solo muestran al pueblo, sino que trabajan su concepción poética a partir de la imaginación popular, de índole sobrenatural (1957: 106-107), y serían en este sentido doble –o más intensamente– populares y nacionales. En el texto de del Campo González observa la riqueza y complejidad que asume la percepción del diablo para los gauchos protagonistas-receptores: “Es en este poema donde se reflejan con vivos colores las múltiples concepciones que del Satanás de la Biblia se ha forjado el paisano argentino”, que parte de la encarnación del mal y la perversidad para luego asumir “a su imaginación” un aspecto “más humano, más risueño y más amable, y hasta ha llegado a participar de las costumbres de la pampa, mezclándose a la vida de sus moradores” (1957a: 109).

5.c.) La creatividad como legado cultural del pasado hacia el presente, actualizado en la literatura

Otros méritos dan a los dos poemas con protagonistas gauchos el lugar destacado que le brinda LTN en el canon. Tanto en *Fausto* (el episodio evocado es aquel en el que el Diablo acompaña al protagonista de la ópera en la serenata a Margarita y “desenvaina” una guitarra) como en *Juan sin Ropa*, el vencedor en el duelo de guitarras de Santos Vega, la figura demoníaca culmina estilizada, trascendida por el espíritu artístico, lo que es apreciado por el punto de vista popular inscripto en el texto, y por lo tanto por González:

...toda la admiración que el gaucho tributa al que sabe arrancar a su guitarra los lamentos que gimen en su alma, se vuelve hacia Satanás, que en ese momento se levanta en su cerebro como una irradiación de luz espléndida, como la música misma de las trovas nacionales, desapareciendo por entero, y como por una mágica evolución, toda idea o temor religioso: el arte ha reemplazado a la creencia, el músico al idólatra... (1957: 110)

Cuando el arte absorbe lo sobrenatural logra evadirlo del sistema de creencias “supersticioso” y atrasado del pueblo y lo presenta transfigurado. Aquí González advierte la capacidad pragmática de los textos fabulosos para deglutir y representar la superstición, que en un segundo momento se devuelve como contenido estético.

Lo que el ensayista aprecia, en la “escena original”, es la capacidad de una sensibilidad poética de trascender la irracionalidad del horizonte de creencias para desplazarla a la producción simbólica. El caso de *Fausto* de del Campo, el único poema gauchesco incluido en LTN, es precisamente la cualidad de un texto que reproduce las voces populares lo que permite idealizar las capacidades y sensibilidad de ese sector social y lo que lo legitima, por otra parte, como depositario del eslabón primigenio de la cadena de la identidad cultural nacional.

Dado que es el tesoro de las creencias el punto en el que la diferencia cultural se radicaliza, González lo elige como pivote para especular acerca de la evolución de ese legado, y las posibles formas de compartirlo con los otros sectores que integran el conglomerado nacional. El cuadro de situación que plantea LTN condensa las aristas del problema:

Hoffmann hubiera encontrado en esas tradiciones oscuras sus mejores y más raros efectos, y Poe sus más sombríos cuadros; porque el estado nebuloso en que quedaron las ideas en algunas regiones del país, mantiene aún casi en su estado primitivo el espíritu popular; y son esas tinieblas las que ofrecen al poeta los más sorprendentes y ricos veneros de fantasía y de belleza. (1957: 68),

González piensa en una sociedad desigualmente evolucionada, en la que convive el “estado nebuloso” de los sectores populares -y su peculiaridad cultural- con los intelectuales que conocen los modelos literarios de Alemania y Estados Unidos, dominan la ficción y la consideran un orden simbólico segundo para representar fuertes sensaciones emocionales (según proponen los narradores elegidos, modelos del relato fantástico). Considerado este panorama de desajuste y heterogeneidad de los tiempos culturales en el interior de la nueva nación argentina, González analiza e intenta vislumbrar las intervenciones necesarias para poder hacer circular un relato cultural que, también híbrido, asuma el género de la tradición para transmitir amablemente la historia a los sectores populares, y logre al mismo tiempo legitimarse como nacional al incluir la idiosincrasia de esos mismos sectores. Desde el punto de vista pragmático, el ensayista riojano debe pensar en dos contratos diferentes: uno para un consumidor de narrativa popular, a quien espera “desencantar” y conducir hacia el terreno de los valores cívicos y a cierta racionalización del horizonte cultural; otro, para “encantar” a un público hiperracionalizado por el horizonte material – positivista de la hora y a quien se juzga carente de capacidades emotivas y estéticas.

Para este propósito, si bien el contenido histórico genera la participación de ambos sectores en un pasado común, no es suficiente. La asociación entre lo poético y las creencias populares con su fascinación por lo sobrenatural son el aporte que supera el planteo netamente historicista y “atrapa el sentimiento” del receptor, con la confianza de que el intelectual que tomara a su cargo la expresión poética pudiera quitarle la aureola de superstición y lo estilizará.

La transmisión cultural es representada abundantemente en LTN y en *Mis montañas*. En el primer libro, el mismo González ofrece escenas de relato oral de contenidos tradicionales, en boca de narradores populares, considerados episodios exitosos de comunicación cultural, tal como el comentado acerca de la leyenda de Facundo, escuchado por el autor cuando niño en el colegio de Monserrat. En el segundo libro, hay tres narradores orales destacables: al peón de “Una cacería” se suman la mamá Leonita, cocinera de los González y descendiente de caciques (XVIII, “Escenas de invierno”) y un negro arriero que cuenta “un cuento fantástico, de esos que nunca se olvidan si se oyeron en la niñez, y en los cuales aparecen gigantes, brujas y hadas habitando cavernas lóbregas, pero en cuyo interior poseen palacios encantados” (1957b: 105). El ámbito es el fogón, que un tanto contradictoriamente González reconoce como característico de la idiosincrasia local, pero también observa en modelos de otros países.

Conclusiones

González atribuye un máximo de efectividad y de legitimidad a la práctica de narrar oralmente, y si bien no aparecen menciones a la cultura impresa moderna como soporte de las nuevas experiencias literarias, considera que una tradición nacional debe hacer extensiva esa práctica y esos contenidos. La tarea pendiente es la que propone a partir de LTN: hacer consciente, en los programas estéticos, la apropiación estilizante de esas escenas de oralidad y de esa capacidad de asombro, generadas por la extrema diferencia cultural de las historias fabulosas respecto de su nuevo horizonte creativo.

La función de estos futuros textos (entre los cuales deben mencionarse *Mis montañas* y las leyendas de Rafael Obligado, ambos producidos durante la década de 1890) sería, no obstante, más compleja que la simple producción de un material poético. La impresión de emoción estética generada por lo sublime y por otros sentimientos no son, sin embargo, suficientes para colmar la misión que estos textos deben cumplir: concientizar a través de la emoción en valores importantes para la construcción de una conciencia nacional. En este punto radica una variación de registro que las tradiciones de González ofrecen respecto de las de Ricardo Palma. Baste repasar algunos conceptos acerca del género de la tradición propuestos por el mismo autor peruano; lo define en una carta, a diferencia del relato histórico, por no adherirse al hecho científicamente registrado, sino por ser "relato popular" y por su actitud opuesta a la seriedad:

La tradición es la forma más agradable que puede tomar la historia: gusta a todos los paladares, como el buen café. La tradición no se lee nunca con el ceño fruncido, sino sonriendo. La historia es una dama aristocrática y la tradición es una muchacha alegre (cit. en Oviedo, XXIX)

González prefirió explorar lo siniestro de la imaginación popular, fuente de sentimientos ligados a lo sublime; lo popular asume no ya rasgos cómicos, seguidos frecuentemente a través del desenvolvimiento de un extenso momento dialogado, sino serios y monológicos. El poder legitimador del narrador popular incluido (junto con su visión de mundo) termina corroborando la diferencia cultural, cuando se marca el gesto de una distancia que desconecta los dos mundos. De mama Leonita, luego de elogiar su conocimiento de la tradición histórica y de los acontecimientos sobrenaturales, acota: "la inocente narradora muy lejos se hallaba de pensar que algún día pudieran servir de base para reconstruir una sociología" (1957b: 98-99)

La propuesta de González en LTN constituye un momento en el que el protonacionalismo cultural manifiesta su confianza en la representatividad y el dominio que puede ejercer en lo sobrenatural. Como parte de las contradicciones constitutivas del discurso de esa orientación ideológica, no puede reducirse a opciones claras. El texto oscila entre la apelación a una imaginación desbordada y una racionalización alegórica; recupera un pasado cultural como continuo, pero lo aleja marcando las diferencias radicales con una zona de la temporalidad presente, la modernizada; precisamente esa imaginación desbordada, cuya mentalidad mágica es tributaria de la hibridación originaria del tiempo de la Colonia, es la que

sirve tanto a los fines de mezclar con el acontecimiento histórico para amenizarlo, como para sentar una distancia etnológica profunda. Una función pragmática agregada es la que pretende recuperar lo emocional y ligarlo a la fantasía como modo de contrarrestar el orden materialista que domina la sociedad contemporánea.

Para lograrlo, el autor culto debe asumir esta complejidad simbólica. Lo hará con la doble legitimidad que le otorgan el haber sido oyente en el pasado y "etnógrafo" en el presente. Esto significa que su autoridad se constituye doblemente en el texto: desde el elemento de la experiencia (el "yo estuve allí"), como "autoridad del antropólogo" y, al mismo tiempo, suprimiéndose en el texto que relata la interacción original, en una tensión hacia la segunda y jerarquizada autoridad, la científica (según sintetiza Rabinow: 1998: 187, el paradigma textualista de James Clifford).

Estas autoridades serán legadas por González a Martiniano Leguizamón pocos años después, y hecha explícita en el prólogo a *Recuerdos de la tierra*, del autor entrerriano. El otro camino, el consolidado por Ricardo Palma, del diálogo, la alegría de la anécdota y el sabor local en las voces populares, lo conocerá en Buenos Aires el destinatario de aquellas líneas de Palma, el uruguayo Víctor Arreguine, quien sería colaborador de *Caras y Caretas* durante la década del Centenario.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Benedict 1993. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Buenos Aires, FCE.
- Berlin, Isaiah 2000. *Las raíces del Romanticismo*. Buenos Aires / Madrid, Alfaguara.
- Bertoni, Lilia Ana 2001 *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, FCE.
- Bhabha, Homi 2006 "Introduction. Narrating the nation" en su (comp.) *Nation and Narration*. Londres, Routledge (1a. ed 1990)
- Burke, Edmund 1995. *De lo sublime y de lo bello*. Barcelona, Altaya.
- Chein, Diego 2008-2009. "Pueblo-Nación, Pueblo-Clase, Pueblo-Masa. Sentidos de lo 'popular' en la articulación sociocultural de la literatura nativista argentina". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid; a. XIV; n. 40 (noviembre-febrero). Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/nativarg.html>
- de Certeau, Michel 1999. "La belleza del muerto" en *La cultura en plural*. Buenos Aires, Nueva Visión, 47-70.
- Dalmaroni, Miguel 2006. *Una república de las letras: Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Degiovanni, Fernando 2005 "Imaginar la patria, imaginar sus textos: La tradición nacional en la Argentina de fin de siglo". *Cuadernos del Sur*, 35-36
- ----- 2007. *Los textos de la patria. Nacionalismo, políticas culturales y canon en la Argentina*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- García Canclini, Néstor 1995. *Culturas híbridas*. Buenos Aires, Sudamericana.
- González, Joaquín V. 1957^a. *La tradición nacional*. Buenos Aires, Hachette.
- ----- 1957b. *Mis montañas*. Buenos Aires, Sopena.
- ----- 1979. *El juicio del siglo*. Buenos Aires, CEAL.
- Hobsbawm, E.J. 1992 *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona, Crítica.
- Martínez Estrada, Ezequiel 1983. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*. Buenos Aires, CEAL, vol. 1
- Montaldo, Graciela 1993. *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Ortiz, Renato 1989. "Notas históricas sobre el concepto de cultura popular". *Diálogos de la comunicación*, n. 23

- ❏ Oviedo, 1977. "Prólogo" a AAVV. *Tradiciones hispanoamericanas*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, IX-XLIV
- ❏ Rabinow, Paul 1998. "Las representaciones son hechos sociales: modernidad y posmodernidad en antropología" en Elías José Palti (ed.). '*Giro lingüístico*' e historia intelectual. Quilmes, UNQui, 171-215.
- ❏ Rockwell, Elsie 2009. *La experiencia etnográfica. Historia y cultura en los procesos educativos*. Buenos Aires, Paidós.
- ❏ Sarmiento, Domingo F. 1971. *Facundo*. Buenos Aires, Kapelusz.
- ❏ Svampa, Maristella 2006 *El dilema argentino. Civilización o barbarie*. Buenos Aires, Taurus.

Capítulo VII

El Nativismo como proyecto creador: Martiniano Leguizamón, entre el teatro y el libro

Martiniano Leguizamón (1858-1935) en el prólogo a su volumen *Alma nativa* (1906) logró sintetizar todo un programa estético al que él adhirió de manera permanente, a pesar de enunciarlo sin inflexión conceptualizadora o que buscara jerarquizar artísticamente su trabajo:

Como el benévolo lector lo observará –sin la pretensión de abarcar un estudio metódico, - en una serie de narraciones breves y sintéticas, de esbozos y perfiles rápidamente trazados ante esas visiones serenas de la infancia que colora la luz interior de los recuerdos, o de la información histórica que presta verosimilitud al hecho imaginario, - este pequeño libro está formado casi en su totalidad con escenas sencillas, ingenuas, rudas a veces del hombre de nuestros campos, que pronto no será sino una leyenda.

Aunque no responden a una autodesignación coherente, los autores que, junto con Leguizamón, se reconocieron detrás de la exaltación del gaucho como figura cuasi-legendaria, de los vínculos biográficos con el terruño que se describe y la aspiración modesta a la sencillez estilística, conforman lo que posteriormente se denominó “Regionalismo” o “Nativismo”. Detrás de esa aparente naturalidad en la enumeración de rasgos identificatorios del proyecto estético, no obstante, reposan paradójicamente los preceptos estrictos de una estética limitada y codificada:

...el regionalismo que pretende no ser retórico, no responder a una preceptiva ni plantearse problemas de refinamiento estilístico, suele imponerse preceptivamente un campo de inspiración, un modo de apreciación de los objetos, una actitud moral y estética frente al pasado y una forma más o menos *estilizada* en la expresión (Ara, 1961: 10. Subr. en el original)

Este conjunto de rasgos, que Ara sintetiza aun más diciendo que se trata de “un aspecto de la axiología social vinculado al cultivo de tradiciones y bienes comunes” (1961: 11) es nueva, por su actitud de nacionalismo cultural francamente orgánica respecto de los precedentes románticos de Esteban Echeverría y Domingo F. Sarmiento, quienes no

asumieron como programa estético este tipo de restricciones y preceptivas¹. Teniendo como legado de aquellos autores el señalamiento de los “temas locales”, las inflexiones nativistas se inauguran con Joaquín V. González y se continúan inmediatamente con Leguizamón². En el presente trabajo el concepto de Nativismo se circunscribe al estricto programa creativo que se resume en la cita inicial, y por lo tanto excluirá derivaciones que pueda absorber el Realismo (como la producción de Roberto J. Payró, por ejemplo) o el Modernismo (es el caso de *La guerra gaucha* de Leopoldo Lugones, que también responde al programa esbozado por *La tradición nacional* de González, pero no responde ortodoxamente a las restricciones nativistas mencionadas, dado que las procesa en los artificios modernistas). Desde la variable temporal, por lo tanto, abarca desde mediados de la década del 80 hasta el Centenario, coincidiendo con una institucionalización del campo intelectual y una adscripción a las estéticas mencionadas como posiciones más autonomizadas³.

Martiniano Leguizamón caracteriza paradigmáticamente esta búsqueda entre las décadas de 1890 y 1910. Los escenarios en los que se propuso intervenir son los del libro, pero también del incipiente circuito popular teatral y de las revistas y publicaciones periódicas. En 1896 aparecen, de su autoría y con pocos meses de intervalo, *Calandria*, en el escenario del Teatro Victoria, y *Recuerdos de la tierra*, una compilación de cuadros y relatos que edita Félix Lajouane. La tensión que se produce en el proyecto creador de Leguizamón a través de estas producciones permite ver qué modos de representación de lo popular rural cristalizan efectivamente según su intención, pero también de acuerdo con unas expectativas y un horizonte en el que rápidamente se producirán variaciones. De acuerdo con estas tentativas del cierre del XIX puede entenderse el lento desplazamiento de este escritor entrerriano hacia las opciones más institucionalizadas en el período en el que participa en *Caras y Caretas*, especialmente cuando, para enfrentarse a la heterogeneidad de la publicación, adhiera a una de las dos alternativas que dejaba sembradas el ensayo de González: la histórico-testimonial, y deseche paulatinamente el cultivo de lo sobrenatural como patrimonio del hombre criollo.

El año 1896: *Recuerdos de la tierra*

La propuesta de Joaquín V. González constituye un primer momento en el que el nacionalismo cultural manifiesta su confianza en la representatividad que porta lo sobrenatural para dar cuenta de una cultura nacional “originaria” y confía, simultáneamente, en su dominio

¹ Leguizamón le había dedicado una nota a González que corresponde al mismo año de la carta prólogo de éste a *Recuerdos de la tierra*, seguramente deseoso de retribuir el gesto de padrino, en la que le atribuía al riojano la facultad de superar el registro negativo y antagónico de su antecesor sanjuanino: “...Comparado por el general Mitre al *Facundo* de Sarmiento, tiene, sin embargo, en su favor el mérito de reunir al par de las bellezas de aquél, un horizonte más amplio y un culto fervoroso por la patria, sin ese desborde bravío de odios y cóleras que anima las páginas admirables de *Civilización y barbarie*.” (1935: 337). Esta nota quedó inédita hasta la muerte de su autor, pero es reveladora de un reconocimiento al carácter refundador de González, que supera los antagonismos y propende a instaurar la cohesión social y nacional en el imaginario ensayístico.

² Para Eduardo Romano (1991 y 2001) y Chein (2009); Pellettieri reconoce a Leguizamón como iniciador del sistema teatral nativista con *Calandria* (v. este mismo cap.)

³ La preocupación por restringir en el tiempo el fenómeno se aprecia en Rubione (2001 y 2006), cuando habla de “nativismo” como “un concepto que refiere principalmente al proceso de estilización del género gauchesco producido en el Río de la Plata entre 1875 y 1915” (2006: 93)

sobre esa esfera de contenidos; nada más ligado al afán de recortar el horizonte moderno y progresista que recuperar un pasado como continuo pero extrañado y completar esa impresión con la ajenidad cultural que es la mentalidad mágica.

Leguizamón propone, paulatinamente a lo largo de esa producción de dos décadas, una fuerte adhesión al sector popular reivindicado como sujeto histórico de gestas colectivas. Así lo sintetiza en el tardío prólogo de 1932 a una nueva edición de *De cepa criolla* (1908): el gaucho “es parte integrante de nuestra historia política porque en su hora fue encarnación original de las fuerzas intrínsecas del pueblo argentino” (Leguizamón, 1961b: 29). Participante de la esfera de las abstracciones, este gaucho es idealizado como héroe anónimo de la Historia Nacional y denegado como sector social, ya francamente en ese prólogo tardío:

Y espero que no se verá transparentada en las siguientes páginas una apología tendenciosa del criollismo, sino una contribución en la medida modesta de mis fuerzas al estudio de un tipo tan genuinamente nuestro –cuya desaparición no lamentó-, pero que reclama con justicia un homenaje sincero y de consciente información de las letras argentinas. (1961b: 30)

La documentación reemplaza el impulso de compromiso ideológico de la gauchesca. Ese impulso será reconducido hacia un gesto novedoso incluso para la primera generación del nacionalismo cultural: reivindicar la poesía gauchesca y su principio constructivo del narrador en dialecto rural. El primer fundamento para esta temprana valorización y protocanonización implica no reconocer la intencionalidad parcializada y política del género, restarle carácter faccioso, e impostarle un anacrónico “espíritu nacional”. En este sentido, su ensayo “Hidalgo” es uno de los intentos más sistemáticos por instaurar ese valor extraliterario para la gauchesca. Festejando su carácter de compositor de extracción popular, el elogio a la figura de Bartolomé Hidalgo se extiende hacia lo que Leguizamón valora como oposición patriótica, en lo estético, a los modos neoclásicos del imperialismo español, y en lo político a su dominio sobre el Río de la Plata:

El poeta gauchesco había nacido rompiendo para siempre las ligaduras de la forma ampulosa y ditirámica de las odas heroicas de los clásicos españoles, y no para convertirse en el improvisador dicharachero que entretiene al auditorio con las agachadas pintorescas del decir gauchesco, sino para ser el cantor más representativo de su casta, encarnando aquel empecinado espíritu de rebelión contra el extraño yugo iniciado por Ramírez y sus gauchos del litoral entrerriano frente a los realistas de Elío, que culminó Güemes y sus admirables montoneros ... (Leguizamón, 1961: 37)

La poesía gauchesca, de esa manera, puede reivindicarse desde sus orígenes mismos, o precisamente desde esos orígenes porque puede invocar una instancia histórica de surgimiento intuitivo de la noción de nacionalidad en la resistencia frente al enemigo extranjero y de cohesión social (desde Entre Ríos hasta Salta). El género es respetable porque toma la convención dialectal para un fin patriótico, y no como mero entretenimiento, lo cual no degrada ni al compositor ni a su público; ese fin, por otra parte, entabla un continuo entre la literatura y la acción militar, entre los poetas-intérpretes y los héroes militares.

El segundo fundamento que Leguizamón propone es de orden filológico: el estudio de las particularidades culturales del hombre de campo que se expresan en su vocabulario. Una rama de sus estudios históricos se vuelca hacia el análisis del origen y de los usos de ciertos términos, especialmente en su interés por determinar su envío a la cultura indígena o a la española, y continuar el conflicto por la identidad cultural del gaucho⁴.

Joaquín V. González había tomado contacto casual con *Recuerdos de la tierra* poco tiempo antes de que se hiciera público como libro, cuando el texto estaba en una avanzada fase de su impresión. Solicitó al editor Lajouane que le permitiera ver el material, y según referencias de Martín A. Noel (1945: 90-91), hizo llegar inmediatamente a Leguizamón una carta con un prólogo que éste juzgó apropiado para encabezar su obra. Este padrinazgo inesperado habla, como mínimo, de una confluencia entre el programa esbozado por *La tradición nacional* y la propuesta estética de Leguizamón.

Resultará esclarecedor entonces considerar las observaciones contenidas en ese prólogo para apreciar qué expectativas proyectó en el libro de Leguizamón, en primer lugar; en segundo, qué continuidades y qué rupturas plantea el autor entrerriano tanto en el libro prologado como en un volumen diez años posterior, *Alma nativa* (1906), que recopila lo publicado por Leguizamón en *Caras y Caretas* durante el primer lustro del siglo.

Recuerdos de la tierra contiene, dice González en sus palabras de apertura, “sucesos, personajes, leyendas, panoramas y cuadros, ni tan remotos que escapen a la impresión personal del narrador, ni tan cercanos que pierdan para nosotros ese dulce y fantástico prestigio de los días que pasaron” (Leguizamón, 1957: 8). Reconoce el fundamento contenidista, pero especialmente el fundamento enunciativo y epistemológico implícito en su propio programa. Los contenidos son “extraídos del natural” por un sujeto que es capaz de desenvolverse en una doble temporalidad: una lejana, histórica, y otra de corto plazo, autobiográfica. Esta última, propia de un sujeto etnógrafo, cataliza la primera, que está depositada en los objetos de observación –al menos en esta instancia; en otra faceta de su tarea (Leguizamón como historiador documentado) lo estará en escritos, archivos, memorias escritas de otros-.

La “extracción del natural” implica el recurso a los elementos de la cultura (popular) cuya identidad se define por su arraigo espacial y desde ese origen se proyecta hacia el pasado. “No hemos nacido viejos”, reconoce González, aunque “puede construirse un sistema o un mapa de las cualidades y costumbres, creencias, supersticiones, modismos o variantes de lenguaje” que considere el acervo folklórico como depositario de una dimensión pretérita y reemplace “el inmenso vacío y la vasta soledad inexplorada” (Leguizamón, 1957: 11), reveladores de la carencia de acopio documental en buena parte de nuestro país. El concepto de lo nacional entonces, construido en los particularismos culturales populares (aun en lugares en los que la historia no llegó a arraigar como discurso), a partir de este momento para González se hace realmente extensivo y se modela sobreimprimiendo la variable regional:

⁴ *Recuerdos de la tierra* se cierra con una amplia sección, un “Índice alfabético de las principales voces indígenas y modismos locales usados en esta obra”, que también revela, según Canter (1941-2: 719), su temprano interés por Hernández, de quien extrae los ejemplos para su glosario.

... En tal variedad de elementos físicos e históricos como existe desde un cabo al otro de la tierra argentina, la formación de esta literatura deberá ser, pues, regional, si ella ha de ser la expresión exacta del espíritu y cualidades de la nación que la habita. (González, 1957: 12),

Este mapa se diseña con el concurso combinado de las distintas disciplinas y de un sujeto que se debe volver omni-competente para dotar de espesor histórico-cultural todas las regiones del país. De este rasgo deriva una heterogeneidad intrínseca a estos trabajos nativistas:

... estas páginas comprenden tres elementos fundamentales: el descriptivo de lugares, costumbres y tipos de la región circunscripta por el Paraná y el Uruguay, el tradicional e histórico sobre episodios relativos a tiempos de heroísmos y miserias comunes; y el folklore, o sea la exposición de esas creencias y usos locales, que dan a conocer los caracteres ingénitos de las agrupaciones humanas moradoras de sus riberas, bosques, planicies y hondonadas. (González, 1957: 8)

El sujeto autor, historiador y etnógrafo, concibe en la misma variedad textual de la colección de relatos esa necesidad de abarcar fenómenos de diferente espesor histórico y con diferentes "técnicas" (descripción, investigación histórica), de modo de generar un nuevo concepto anticentralista de nación como "conjunto integrado" (Chein, 2009) y de aludir con el término encerrado en el título en direcciones diferentes (personal, colectiva) a los "recuerdos" del pasado.

Debe llamar la atención sin embargo, en este cuadro general, el énfasis puesto por González en una de las aristas de esta compleja aproximación a la cultura nacional: la incorporación de la mentalidad popular y sus creencias sobrenaturalistas:

... Los estudios de costumbres primitivas, de creencias en dioses y en mitos más o menos racionales o absurdos; las pinturas de cuadros y escenas de multitud, donde se muestran las aptitudes y las cualidades bellas de las razas y pueblos; la descripción simple o colorida de las monstruosidades, aberraciones o extravíos mentales u orgánicos que en su seno aparecen, personificados en seres extraños o exóticos, así como entre las plantas, todos esos aspectos, nuevos por sus aplicaciones, aunque antiguos en el tiempo, que se llaman el *folklore*, que es ciencia y arte fecundísima, constituyen los elementos primarios de aquella historia venidera, que tan sorprendentes revelaciones guarda para nuestra posteridad. (González, 1957: 10-11)

Su interés por las mentalidades aparece refrendado por algunos cuentos de *Recuerdos de la tierra*, a los que dedica comentarios más extensos. Se detiene especialmente en el tratamiento de la materia legendaria que puede ofrecer el autor entrerriano: por un lado la narradora popular como conservadora de esos relatos, y por otro la particularidad regional de ciertas leyendas, como las de las almas errantes (González, 1957: 16 y ss.). La lectura del prólogo, sin embargo, crea una expectativa respecto de la representación de esas mentalidades que es excesiva si se compara con el tratamiento real que le ofrecerá Leguizamón.

Jerarquizado y actualizado con la referencia a la “ciencia y arte fecundísima” del Folklore, ausente de *La tradición nacional*, este prólogo de González al volumen de Leguizamón incorpora una nueva dimensión a su propuesta de 1888, que formaba parte de un planteo especulativo y que solo intuitivamente se asomaba a la tarea de recolección y registro de datos de la cultura popular. El mismo año de aparición de *La tradición nacional*, el argentino Samuel Lafone Quevedo publicaba un volumen que recopilaba cartas sobre temas arqueológicos, históricos y lingüísticos que conjugaban el contacto con la nueva disciplina europea⁵ y su residencia en Catamarca. En su prólogo se hace alusión por primera vez, según Carlos Vega (cit. por Cortazar, 2005: 26), a la palabra “Folklore” como designación para esa área de estudios sobre cultura popular. Es así que en este prólogo de 1896, González no solo se hace eco de esta tendencia, sino que propone la formación de una *literatura nacional folklórica* (1957: 11), y que connota la alusión a un área de estudios cuya noción precisamente había surgido desde la visión romántica de las clases populares (Ortiz, 1989) y que repentinamente ocupaba el escenario de la investigación con figuras como Juan B. Ambrosetti y Paul Groussac.

De los diecisiete relatos de la colección, hay cuatro claramente vinculados con un trasfondo histórico regional, el de los enfrentamientos político-militares con epicentro en la provincia natal (“La maroma cortada”; “El sargento Velázquez”; “Cayó el matrero” y “Capturar?...”). Los elementos tradicionales o folklóricos, en cambio, son más abundantes y pueden asociarse al resto de *Recuerdos de la tierra*, trece relatos en los que se describen tareas del campo (“La minga”, “Parando rodeo”; “La creciente”; “Junto al fogón”), se trazan retratos de tipos del pasado regional (“El chasque”; “El curandero”; “Máma Juana”) o bien se insertan en primer plano episodios autobiográficos en el escenario de una propiedad rural perteneciente a su familia (“Chabaré”; “La cojita”; “La partida”; “Tristezas”; “El hogar en ruinas”). Varios procedimientos representativos vinculan directamente la construcción de estos relatos en la línea fundada por *Mis montañas* del mismo González:

- la presencia de un narrador con rasgos autobiográficos, en tendencia afín al memorialismo, la autobiografía y el testimonio propios de la ortodoxia intelectual de la Generación del 80, en cuyos textos el pacto narrativo está construido sobre un escaso grado de ficcionalización;
- dicho narrador (casi asimilable al autor por las sugerencias de correferencialidad que plantea) figura explícita o implícitamente (por contacto con el resto de los cuentos de la colección) como el testigo o el curioso que se aproxima a los personajes vernáculos desde una pertenencia geográfica pero desde una importante diferencia social y cultural. La relación es paternalista, implica un artista con “linaje patricio”, arraigo regional y conciencia tradicionalista (Romano, 2001: 430) para asumir la tarea;
- la inclusión del mundo popular en su carácter irreductible de “piezas del pasado” que se acompaña con una parábola formativa que narra el *exilio* de ese enclave geográfico-

⁵ En el año 1878, un grupo de investigadores ingleses (William John Thoms, George Gomme, Andrew Lang y Edward Tylor, entre otros) fundaron la Folklore Society, iniciaron la primera revista especializada (*Folklore Record*, 1878-1882) y el primer manual técnico (*Handbook of Folklore*, 1890) (Cortazar, 2005; Renato Ortiz, 1989)

cultural del autor hacia la inclusión en otras coordenadas: presentes, urbanas, civilizadas

- una actitud elegíaca, que implica el lamento por el ostensible desvanecimiento de un orden tradicional, acompañado por el rescate idealizado de los elementos más valiosos de ese orden (gauchos patriotas, abnegados como peones, valientes y nobles)
- una aproximación experiencial, con fuertes marcas emotivas, acompañada de un análisis y una discriminación de esa experiencia que se nutre de una actitud distante y pretendidamente científica, en este caso etnográfica y folklórica, que se complementa con la primera actitud por el gesto de conservación y de hacer público ese rescate.

“Máma Juana” y “Junto al fogón” son los dos relatos de *Recuerdos de la tierra* donde la experiencia del autor-narrador inserto en el medio popular revela su complejidad, especialmente por estar involucrada una diferencia cultural máxima, que remite a la “mentalidad mágica” de los hombres autóctonos.

El primero de estos relatos vuelve a tener al autor-narrador (“Leguizamón”) visitando una de las humildes propiedades, en este caso en una desdibujada coordenada geográfica vagamente asociada, por el médano y sus lagunas, a la región litoral. Ese rincón inhóspito es domicilio de dos mujeres, una anciana (Máma Juana), de origen santiagueño y quichua, y su joven y atractiva nieta Cornelia. Cada una de ellas tiene una virtud que aprecia el autor-narrador en sus largas estadias junto a ellas: la joven era casadera; la anciana, una eximia narradora oral. Una puesta en abismo del recuerdo produce escenas duplicadas: el autor-narrador evoca a una Máma Juana que a su vez recuerda, bajo las siguientes variantes:

El trágico relato pareció despertar el espíritu creyente de la anciana; las antiguas leyendas se erguían en su memoria y acudían presurosas como si la voz de un conjuro las convocara. (Leguizamón, 1957: 135)

Viene a mi memoria el recuerdo de uno de los tipos más curiosos, cuya imagen indeleble se yergue, no sé con qué prestigio intenso, entre las evocaciones del pasado. / De esto hace mucho tiempo, pero la huella profunda no se borra de mi espíritu, iluminándose de tarde en tarde con el fulgor de las emociones juveniles. (Leguizamón, 1957: 129)

Ambos, en diferentes niveles, transforman ese recuerdo en una narración, y sobre esa aparente simetría, propia de la recursividad del texto literario, Leguizamón produce una serie de amalgamas y de segmentaciones.

En primer lugar, la figura de Máma Juana, nacida en Santiago del Estero, escapada a Tucumán, hasta el terremoto de 1861, año en el que volvió a cambiar de ubicación, representa sincréticamente diferentes regiones del país, e incluso es una depositaria de la herencia quichua. En este personaje González encuentra uno de los núcleos problemáticos del libro. Así como él mismo sirve como garante pensando en su propio personaje de narradora femenina (la

cocinera Leonita, personaje de su infancia en la estancia riojana, presente en *Mis montañas* en "Escenas de invierno"⁶):

...Los que hemos vivido en el ambiente de esa raza y la hemos experimentado en la compañía de nuestros hogares de provincia, o en la servidumbre [...], sabemos que no se inventa cuando se le atribuye esa fantasía, ese encanto con que refiere los cuentos de sus mayores, que conserva amorosa, solícita y como consciente de realizar una misión de perpetuidad y legado hacia las generaciones venideras. ... (González, 1957: 15),

insinúa una objeción que se basa en la fidelidad a la "extracción del natural", tanto en el sentido del pacto autobiográfico como en la búsqueda y construcción de referentes regionales puros. Se permite dudar de que Leguizamón haya tomado de su propia experiencia el personaje, lo cual lo desplaza de dicho pacto y lo coloca en el terreno "no esperable" de lo ficcional ("Aunque fuese fingida o artificial la presencia de este personaje" – González, 1957: 15), pero la rescata en última instancia "como portadora del mensaje de fraternidad entre dos regiones distintas" (González, 1957: 15-16).

En lo que respecta a la puesta en escena de los actos de narrar, escuchar y reproducir, el texto de Leguizamón introduce diferentes instancias de segmentación del verosímil, que no resulta homogéneo. En primer lugar, la escucha embelesada de Mاما Juana, cuyas narraciones "se grabaron hondamente en mi espíritu juvenil" (Leguizamón, 1957: 131), apelan al encanto de la transmisión oral, intercambio exitoso dados dos componentes: la corta edad del auditorio, en el caso del autor-narrador, y "las sombras y los susurros nocturnos que aumentaban el prestigio sugestivo de la escena" (Leguizamón, 1957: 131). La evocación de ese momento, sin embargo, no es duradera en sus efectos, no es trasmisible a la instancia lectora implícita. Principalmente, porque no otorga a la performance verbal de Mاما Juana una existencia autónoma. Su discurso narrativo no aparece sino traspuesto por el autor-narrador en otro tiempo-espacio, como él lo aclara: ya son recuerdos. Dice "Procuraré reconstruirlos fielmente, darles el colorido, la ingenuidad prístina y conmovedora con que brotaron de esos labios rugosos que la muerte heló hace muchos años" (Leguizamón 1957: 133), y en el momento en que entabla esa distancia temporal y cultural da cuenta de lo clausurado de la experiencia original, dado que es una expectativa que siembra abiertamente el texto y que evidentemente no podrá cumplirse⁷.

Esa pretendida reconstrucción supone dar cuenta de dos relatos incluidos en ese marco de la visita a Mاما Juana: uno acerca de un domador asesinado cuya alma en pena incendia

⁶ Cf. "la mama Leonita", como la llamábamos, sabía muchos cuentos de los tiempos antiguos, de cuando imperaban los Incas y de cuando había rey..." y "Ella lo sabe todo, porque ha vivido mucho y nunca salió de los límites del valle natal, y porque sus padres le transmitieron el relato de sus abuelos, empapado en el sentimiento de la raza, en los dolores de la esclavitud y en la intensa fantasía nacida de los espectáculos y oscuros fenómenos de la montaña" (González, 1957^a o b: 97)

⁷ Cf. Romano (2004: 36): "El en el citado libro de Leguizamón, prologado por González, el narrador básico asegura en más de una oportunidad, en más de un relato, que va a ceder la palabra a alguno de los actores, pero cuando ellos hablan su vocabulario, su sintaxis e incluso su aparato retórico, son los mismos de aquel narrador"

cada noche el bosque vecino, y otro acerca del ave que llora (el *kakuy*). En el primer caso, se trata de un fenómeno observado durante una de las visitas por todos los participantes, pero que afecta emocionalmente a Cornelia, dado que se integra a su biografía: el domador asesinado había sido su hermano de crianza y tal vez su pretendiente. La escena es transmitida de la siguiente manera:

Con el corazón agitado escuché entonces la extraña leyenda de aquel monte que se incendiaba por la noche sin que al día siguiente se notara el más leve rastro del fuego.

- ¡Es el alma del domador que fue muerto allí y por eso se incendia el talar porque el pobrecito anda penando! –exclamó *Máma Juana* con acento de sincera tristeza.
- ¿Y quién era ese domador? –insinué interesado por la absoluta certidumbre con que la anciana hizo la afirmación. (Leguizamón, 1957: 134)

La transición entre la actitud expectante del autor-narrador (corazón agitado) se transforma en curioso interrogatorio (“insinué interesado”) que funda la distancia etnográfica aprovechando la identificación vital de las mujeres con esa leyenda, como si la performance oral y el contexto hubiesen actualizado lo que habitualmente solo existe en el contenido del relato. No obstante, el autor-narrador racionaliza el episodio. De las lágrimas conmovidas de las mujeres pasa sin mayores transiciones a una explicación de orden físico. En un escenario verbal que es posterior y del que no participan los crédulos personajes populares, aclara:

Después me he explicado el curioso fenómeno que produce la luz. Es un gusano que hace sus celdillas taladrando la cáscara de los talas y que al arrastrarse en las noches calurosas del estío, despiden por entre los anillos del cuerpo una pequeña luz rojiza [...] forman esa vislumbre misteriosa sobre la cual la credulidad ha bordado esta supersticiosa conseja que recuerda esas maravillosas apariciones del hechizamiento. (Leguizamón, 1957: 135)

De este modo (y sin que luego se prive de retornar a la situación anterior), el autor-narrador y el lector implícito quedan asegurados en un pacto de racionalización que impide la credulidad a este último, lo limita respecto de proyectar su propio horizonte de creencias. El relato original de la anciana no implica una jerarquía enunciativa, se desarrolla entrecortado con las observaciones y las preguntas del narrador-autor y por lo tanto está desplegado en el nivel del discurso de personaje, la narradora popular no constituye por sí misma un cambio de nivel narrativo (o sea: no se transforma en narradora en el cuento).

“Junto al fogón” retoma esa convivencia de la voz del criollo, ofrecida con su peculiaridad dialectal, en el enunciado del narrador culto. El texto es costumbrista; no se concentra en la narración de ninguna anécdota en particular, sino en la presentación de las diversas alternativas de “la cuadrilla de trabajadores” en sus tareas agrícolas y en sus actividades posteriores, momento en el que afloran los intereses, las diversiones, el detalle de sus vidas cotidianas. La elección de un epicentro como el fogón pretende retener (más allá de

que Leguizamón se anima a introducir, con la actividad de la trilla, una alusión a los cambios actuales en las labores rurales) un enclave de la tradición popular, escenario de desempeños lingüísticos, de circulación de relatos y formas *primitivas* de sociabilidad. Como se trata de una "realidad intervenida", la subjetividad del observador se hace explícita como fuente – autoridad – de esa descripción y como parte de la situación, con presencia en el lugar y distancia temporal-cultural en lo enunciativo. Esa imposición de la autoridad sobre el relato adelgaza la convención de ficcionalidad dado que la ilusión realista se ve interrumpida por la enunciación bajo dos variantes que "reducen" la anécdota. La primera es la de la reconstrucción que hace el narrador de sus propias impresiones pretéritas ante la evocación del universo narrado: al registro más o menos explícito del diálogo entre los gauchos se suma el narrador que escucha, el impacto de "Leguizamón" como oyente: "aquel grito sonoro que ha vuelto a acariciar mi oído, como un rumor lejano henchido de recuerdos del terruño" (Leguizamón, 1957: 112). El proceso evocativo impone una distancia que altera la calidad acústica del sonido, bajo un régimen claramente oximorónico de un grito que es sonoro pero suave y lejano, que en definitiva se atenúa y abandona sus cualidades salvajes originarias para estilizarse en la memoria, único lugar donde existe en el presente⁸.

La segunda imposición de la autoridad del narrador se verifica en la evocación de la "sobremesa" de los gauchos en el fogón, donde "Los trinos de las guitarras y la voz cadenciosa del cantor surgían de improviso vibrando con uno de esos estilos del terruño" (Leguizamón, 1957: 115). En esta instancia reaparece el narrador como receptor, aunque esta vez con una intención contrastiva para dar cuenta de "las notas plañideras de aquel canto que he vuelto a oír en nuestros teatros y salones, pero sin alcanzar jamás esa expresión de tristeza profunda" (Leguizamón, 1957: 116). El cambio de contexto indica la estilización, considerada ilegítima, de las artes del gaucho en el ámbito teatral popular. Puede suponerse, conociendo los avances hacia el costumbrismo que sostuvo el sistema teatral de la gauchesca, que aludiría a los payadores, muchos de ellos de renombre y que figuraban en los programas, del circo de los hermanos Podestá⁹. Este punto presenta una inflexión polémica, que puede vincularse con el juicio negativo del fenómeno teatral que impulsó a su vez la intervención de este autor en el terreno de la escritura dramática con *Calandria*. A su vez, es corroboración del criterio conservador del fenómeno como local: "Es que les falta su marco, el paisaje decorativo del bosque, la inmensidad desolada de los campos que parecen murmurar voces extrañas y las

⁸ Idéntico procedimiento de esfumado y fundido de voces y sonidos produce en el segundo relato del volumen, "La minga": "...Un rumor confuso, grande, de susurros, de aleteos, de cantos y mugidos estentóreos se alzó entre los totorales del cañadón, pasó rozando las aguas plumizas de la laguna, recorrió el llano, trepó la duna de las cuchillas y se perdió en las azules lejanías del horizonte, como un himno sonoro que saludaba el nuevo día! / Vióse entonces a un grupo de jinetes alejarse del rancho de Peñalva, que bien pronto no fue más que una manchita inmóvil, solitaria, perdida en la esmeralda de la llanura... /La *minga* había terminado. Pronto no quedaría igualmente más que el recuerdo de esa tradicional fiesta campestre." (Leguizamón, 1957: 47. Subr. del autor).

⁹ Para una descripción de los rasgos espectaculares del sistema teatral de la gauchesca, v. (Pellettieri, 2002) tomo II. Durante este proceso de las puestas de la gauchesca, Antonio Podestá marcó innovaciones en los géneros musicales, más "contaminados" o francamente orilleros, como el estreno de la milonga "La estrella", cantada y bailada en representaciones de *Juan Moreira* desde 1889 (Castagnino, 1981: 148 y 150)

sombras nocturnas que avanzan sumergiéndolo todo en un velo de sugestiva melancolía...” (Leguizamón, 1957: 116).

Otra expectativa que puede verse defraudada es la que resulta de la porción de discurso que asigna a cada dato de la secuencia descriptiva. La cita de las voces de los personajes alude al juego de la taba, a los piropos dados a las mujeres que cocinan, al negro asador que amenaza a los niños que rondan su tarea, y ocupa una porción mayor de discurso. Los contenidos de las charlas de fogón, en cambio, son resumidos de la siguiente manera: “Bromeaban refiriendo aventuras picarescas o esos cuentos maravillosos que la superstición hace brotar en torno de las taperas y de las cruces solitarias de los caminos” (Leguizamón, 1957: 115). Esta desproporción entre descripción de la vida cotidiana y el contenido de sus relatos y creencias insinúa dos relaciones conflictivas.

Una de ellas, con la convención de la oralidad gauchesca, que Leguizamón proclamó como valor estético explícito para el género poético, especialmente en sus tempranos intentos canonizadores de Bartolomé Hidalgo y José Hernández, que le valieron varias polémicas con representantes de la generación anterior. En este cuento, pero en general a lo largo del volumen, lo que rescata Leguizamón preferentemente son fragmentos de voces, que parecieran querer demostrar que la vitalidad de la palabra del otro es efímera, debe ser suministrada en pequeños cortocircuitos y no se sostiene como convención si no es en esa extrema brevedad (a diferencia de la unánime voz de la poesía gauchesca). La voz del otro no es una convención para asimilar, sino un efectismo discursivo, una fugacidad que parece innecesario prolongar, una vez generado el efecto pintoresco. Si paradójicamente lo que se pretende conservar es lo más efímero, crece la importancia del receptor, quien es en el presente el privilegiado –único, por otra parte- oyente de la voz de los otros, de los acordes originales, en el intransferible “teatro de la memoria”. Este gesto en principio puede entenderse como la voluntad estética e ideológica de marcar una diferencia respecto de un sistema literario como la poesía gauchesca irreductiblemente –en ese momento- ligado a lo popular, y una consecuente búsqueda de legitimación en el circuito culto.

La otra relación conflictiva es con los relatos y los contenidos que remiten a las creencias sobrenaturalistas de los gauchos. A diferencia de “Máma Juana”, “Junto al fogón” omite de manera deliberada los contenidos vinculados con el horizonte de creencias, ya que no se registraron ni se transmiten esos relatos. Cabe preguntarse el porqué de este detenimiento en los rasgos materiales de la cultura cotidiana de las clases rurales, pero al mismo tiempo del acallamiento de las voces, que a su vez lo es de los contenidos –los relatos- de esa cultura. Las hipótesis explicativas conducen, por un lado, a observar desviaciones respecto del camino trazado por González en LTN en relación con el rescate de un acervo de creencias y de la importancia del narrador oral para su transmisión. Por otro, invitan a pensar que Leguizamón incurrió en una “regresión” al actuar más como coleccionista¹⁰ que como etnógrafo. Esto es, negar la oportunidad al hablante popular originario de volcar su sistema de creencias y sus relatos, interponerse entre ese acto original y el lector actual, es la renuncia a la

¹⁰ Renato Ortiz (1989) distingue una suerte de “prehistoria” del Folklore consistente en la simple recolección de muestras culturales, independizadas del contacto y la valoración de las comunidades humanas que las crearon.

“interpretación”¹¹ como objeto del relato etnográfico y auspicia a su vez la última instancia apropiadora: no solo la de lo “auténticamente popular” de esa cultura, sino de la performance narrativa misma. En la resolución literaria, la performance corresponde en exclusividad al narrador-autor, quien la usufructúa para su propia legitimidad, en una coyuntura del incipiente campo autonomizado en la que los proyectos creativos estaban sometidos a una dura prueba de calidad.

El año 1896: estreno de *Calandria*

El caso de la pieza dramática *Calandria*, estrenada por la compañía de los hermanos Podestá en el teatro Victoria de Buenos Aires el 21 de mayo de 1896, si bien no conduce al encuentro con aspectos sobrenaturales en la construcción de la literatura popular, permite observar qué elementos de la poética nativista refuerza el paso por el medio teatral y qué actitud diferente debió asumir el autor frente a las características de funcionamiento de ese medio.

Si bien el actor y cabeza de compañía José Podestá no dio relevancia al estreno de *Calandria* en uno de los registros más consultados de la experiencia teatral de la época, sus memorias *Medio siglo de farándula*¹², la pieza constituyó un cambio radical en la predominancia de procedimientos del denominado microsistema de la gauchesca teatral (Pellettieri, 2002), que pasó de construir un conflicto centrado en el enfrentamiento de un sujeto con el sistema, apoyado en procedimientos románticos, a diseñar un sujeto reconciliado con ese sistema, que a su vez deja de perseguirlo. La intensificación de los elementos sentimentales y cómicos en el nivel de la intriga, que ya se registraba en la fase más avanzada de la gauchesca (v. el análisis de *Juan Soldao*, en Pellettieri, 1987), adquiere en *Calandria* un rango de “principio constructivo” y de esta manera se inaugura un sistema teatral nuevo, el nativista, que perdurará con distintos grados de remanencia hasta la década de 1950, apoyado en la “larga duración” del Romanticismo en la Argentina.

Interesa en este caso apuntar que Leguizamón concibió como una intervención cultural deliberada la escritura de esta pieza, tal como lo aclara a uno de los numerosos colegas del mundo profesional e intelectual que celebraron en la prensa el estreno: responde a Carlos Zuberbühler que su percepción de la naturaleza noble de *Calandria*, alejada del patrón moreirista, es correcta y que le permite resaltar “el propósito honesto de reacción que me

¹¹ Vale la pena apuntar tres características definitorias de la descripción etnográfica según Clifford Geertz: “es interpretativa, lo que interpreta es el flujo del discurso social y la interpretación consiste en tratar de rescatar ‘lo dicho’ en ese discurso de sus ocasiones percederas y fijarlo en términos susceptibles de consulta. ...” (1994: 32)

¹² Podestá solo menciona, en el capítulo “Más estrenos”: “Teatro Victoria: del 16 de mayo al 7 de junio, 28 funciones; estrenamos la comedia campera del doctor Martiniano Leguizamón, ‘Calandria’, que tuvo gran éxito” (Podestá, 1930: 100). Teniendo en cuenta que el propósito de estas memorias es establecer el papel fundacional que tuvo su compañía en el teatro argentino, contrasta esta mención sumaria con el desarrollo informativo y anecdótico de las puestas de *Juan Moreira*. Por otra parte, la exigencia de Leguizamón de que su pieza no fuera estrenada en pista circense, sino en teatro convencional, es considerada una de las decisiones relevantes en el camino a la profesionalización de estos artistas.

animó al llevar á la escena el tipo verdadero y legendario de nuestro gaucho, tal como lo he visto y sentido allí”¹³. Para los fines del presente análisis, vale mencionar que se percibió la continuidad entre el universo narrativo de Leguizamón y su aporte teatral: “La obra, que rompe con la tradición de sangre de los dramas criollos, constituye el mayor éxito que hasta hoy se haya visto en esa clase de teatro, que pudo considerarse como una rama –y no la menos interesante-, de nuestro folklore” (*La Nación*, 1º/6/1896)¹⁴.

De todos modos, ya se ha destacado que más allá de su interés por revertir la noción de héroe moreirista, el autor fue inspirado en las puestas del sistema teatral de la gauchesca para escribir la obra (Mogliani, 2002). Esto implica que Leguizamón observó la tradición inmediata del sistema teatral, que él no tenía un programa asentado en los referentes del nacionalismo cultural para el teatro, y que trató de improvisar el desplazamiento de procedimientos según su experiencia como espectador. En un discurso homenaje a José Podestá para el cincuentenario de su trayectoria, Leguizamón recordó que

Traía de mi solar montielero la visión de aquellas figuras hirsutas y bravías, y al verlas cruzar moviéndose, con desenvoltura en la arena del picadero, en el juego de la pasión violenta o en las ternuras de las apacibles fiestas, con sus bailes pintorescos y los cantares henchidos de sabores nativos, sentía íntimo regocijo. ... (Podestá, 1930: 235),

lo cual da cuenta de su aproximación acrítica a los actores populares criollos, a diferencia de lo que observarán Groussac y Cané (v. la sección siguiente)

Leguizamón cosechó a través del teatro una experiencia estética que le permitía observar la reproducción no mediada –etnográficamente- de la cultura popular, en un tratamiento del referente, si bien idealizado, más cercano a las convenciones del Realismo, para el que sí aprovecha su interés por las figuras históricas de la provincia. Servando Cardoso, conocido extensamente por sus comprovincianos como Calandria, había formado parte de los “casos policiales” seguidos con interés y simpatía, y contaba con el tratamiento de autores como Fray Mocho y Paul Groussac. Si bien en razón de su objetivo particular de revertir las parábolas de los héroes gauchescos Leguizamón inventó un desenlace diferente del real para el personaje (que ya no muere en una emboscada, sino que es “regenerado” e indultado por su novia y por la policía), fue recibido llamativamente con el pacto propio de los textos testimoniales.

Fray Mocho, en su crítica para *Tribuna* (25/5/1896) advirtió la fórmula que legitima la figura de un gaucho que había tenido existencia real en la ficción dramática: “El Teatro de la Victoria, cuya construcción fue iniciativa y esfuerzo de un literato entrerriano, era anoche un pedazo de Entre Ríos, pues toda la colonia se hallaba en palcos y platea, gozando con los cuadros que, como un silforama, pasaban ante su vista”; también “... sus comprovincianos

¹³ La carta de Leguizamón fue respuesta a la muy elogiosa que Zuberbühler había publicado en *El Tiempo* el 6/6/1896, y apareció en el mismo periódico tres días después (reproducida en Canter, 1941-2: 891-894)

¹⁴ Las críticas a *Calandria* están incluidas en la primera edición de la pieza (Buenos Aires, Ivaldi y Checchi, 1898) y aquí aparecen citadas de edición posterior (Leguizamón, 1961).

aplaudían en él [M.L.] al mago que en un momento los había llevado al terruño...” y, señala otra crítica, uno de los espectadores, también comprovinciano, el doctor Querencio, fue visto conmovido al escuchar el relato de las desgracias del protagonista, porque “Estaba allí, ante sus ojos, el terruño lejano pero no olvidado” (Fox, 31/5/1896).

El entrerriano fundador de *Caras y Caretas* puso en términos de metáfora (el teatro “era anoche un pedazo de Entre Ríos”) la dirección en la que son admisibles las representaciones de lo rural en el teatro: que pueda imaginarse el traslado del arte al ambiente natural, y no viceversa. Esta convención de verismo fue extremada en el traslado literal del teatro al exterior en el caso de *Calandria*, ya que se registró una puesta en escena al aire libre en los bosques de Palermo durante 1897¹⁵

De todos modos, y más allá del efecto que permitió reiterar la ilusión de “cuadro vivo, tomado del natural” (en expresiones de Luis Berisso en Leguizamón, 1961), Leguizamón no reintentó la experiencia teatral de la gauchesca nativista. No puede desecharse la posibilidad de que dos críticas muy influyentes (que se verán a continuación) hayan desalentado una tarea que depositaba al heredero del nativismo como tradición rural culta en el seno de los fenómenos artísticos populares.

1897 y 1898: las encrucijadas del criollismo y del modernismo

En un período en el que comienza a afianzarse la capacidad crítica como instancia independiente a través de ciertas figuras vinculadas al campo académico y en nuevas publicaciones de referencia¹⁶, *Recuerdos de la tierra* fue un libro privilegiado por contar con una serie importante de estudios, comentarios y análisis que permiten medir, a través de estos casos de recepción particulares, el impacto de los movimientos de Leguizamón a través de las estéticas y de los géneros.

En enero de 1897, en la sección “Boletín bibliográfico” de la revista *La Biblioteca*, Paul Groussac, también jefe de redacción del diario *Sud-América*, se disponía a evaluar el libro de uno de sus redactores, Leguizamón, que llegaba con un reconocimiento simultáneamente admitido y cuestionado por el crítico:

La publicación de estos bocetos criollos, con sus adecuadas viñetas convencionales que parecen dibujadas por Podestá, ha sido saludada con

¹⁵ Mogliani (2002: 192) supone un gran cambio, en estas puestas al aire libre “debido al amplio ámbito escénico y a la adopción del arbolado paisaje como decorado. La caída de los sauces llorones le imprime gran belleza a estas escenas, que sorprenden por su dinamismo y vivacidad [...] Nuevamente se reconoce en Calandria su situación de punto de inflexión entre la gauchesca y el nativismo, ya que fue representada en ambos ámbitos, pero su destino y derrotero posterior fue el teatro establecido”.

¹⁶ Desde esta apuesta a la tarea independiente del intelectual respecto de la órbita de la función pública política (Delgado, 2006), puede comprenderse que Groussac no aprobara la prédica del nacionalismo cultural, según resume Paula Bruno: “Groussac se mostró reticente y contrario a todos los ejercicios históricos y literarios proclives a generar una dinámica identitaria o a cumplir un rol a la hora de formar al ser nacional, dado que consideraba a este tipo de funcionalidad de las producciones intelectuales como uno más de los síntomas del subdesarrollo cultural argentino” (2006).

estruendosas palmadas, desde Buenos Aires a Jujuy. Ante esta muestra del arte nacional, el mismo estremecimiento ha sacudido ponchos pampeanos y guardamontes arribeños. La han saboreado, sobre todo, los amantes del argentinismo de circo, que respiran en *Juan Moreira* o *Calandria* la infinita melancolía de la pampa y el sano perfume del monte virgen! – El señor Leguizamón triunfa sin esfuerzo: no hay exageración en decir que llega a la raya revoleando el talero y golpeando la boca al decadentismo. ... (Groussac, 1897: 152)

El “triunfo sin esfuerzo” es extendido en dos direcciones: una, la nacional (representada en la suma de regiones apeladas por el texto), legítima, y otra, la popular, estigmatizada por el desplazamiento hacia el fenómeno circense, que parece favorecer “otras” actitudes nacionalistas: un “argentinismo de circo”, que como en un negativo ofrece donde no hay (o sea: en los dramas gauchescos) melancolía y “sano perfume”. De esta manera, lo ilegítimo por pertenecer o vincularse a lo popular comienza en la calidad de la edición del libro y se refuerza por la alusión implícita -dentro de los límites de esta crítica- a la participación de Leguizamón en el fenómeno del teatro gauchesco. El libro es leído como continuidad de la experiencia popular urbana del autor entrerriano en el teatro y no como auténtica literatura nacional.

Esta crítica permite observar una red de vínculos ideológicos entre teatro, ciudad y decadencia que operan como construcción de argumentos para referirse a la vertiente nativista, en la que Groussac confluye por coincidencias de intereses con González y con Leguizamón, de quienes sin embargo busca diferenciarse, mostrando su labor más rigurosa. Tanto en su impugnación del circo y el teatro como fenómenos propios de la “plebe” suburbana como en su asociación de la decadencia cultural y literaria con la impostación y el histrionismo del teatro, Groussac despliega una serie de presupuestos y valoraciones que conducen a localizar en Leguizamón una serie de defectos de factura estética que se asocian con la hibridez. Por un lado, la vulgaridad del espectáculo popular, que en *Recuerdos de la tierra* se traduce en la inclusión de una “jerga rústica” inadecuada, si se la mide con los modelos realista-naturalistas europeos, que también hacen literatura regional. Si bien el dialecto rural es motivo de controversia permanente entre los nativistas, lo que indigna a Groussac es que conviva en las mismas páginas con ciertas pretensiones esteticistas de la prosa de Leguizamón, que lo vinculan con el polo del “decadentismo” (tal como en ese momento se denomina el Modernismo de Darío y otros autores):

...Acá y allá, completan nuestro deleite las alusiones y citas literarias de esmerada pacotilla, para que no nos figuremos habérnoslas con un profano: el mendigo Chabaré evoca un ‘perfil de camafeo visto (por el autor) en las monedas pompeyanas’! un plato de mazamorra (imagen gráfica!) es ‘una verdadera manzana de oro del jardín de Hespérides’ (Groussac, 1897: 154)

El “escándalo de la hibridez”, de un autor que se pretende “nacional” como Leguizamón, le permitió a Groussac –a pesar suyo- delimitar dos zonas problemáticas:

- la escisión entre lo nacional y lo popular-peligroso: no ya el pueblo autóctono, que reside en sus lugares originales y es reservorio incontaminado de las tradiciones, al que se representa en tanto vehículo para hacer “visibles” esos saberes, sino un pueblo “orillero”, que contamina su origen en un nuevo espacio geográfico, urbano, en el que olvida su pertenencia tradicional y adquiere la peligrosidad de costumbres nuevas, sin valores ni respaldo moral. Es el público del teatro y el circo suburbanos, masa de consumidores de baja categoría que con su demanda da continuidad a los héroes moreiristas;
- el escenario mismo de la acción, urbano y actual, abierto e imprevisible, que afecta también al autor porque lo deposita ante “influencias” decadentistas con las que contamina la propuesta estética. Es en él en quien recae la responsabilidad por el tratamiento de los contenidos: “No esperábamos que el señor Leguizamón resolviese de entrada un problema tan superior a sus fuerzas, pero podíamos pedirle que su estilo no vistiera el smoking arriba del chiripá, y no hiciera codearse en la misma página las pompas gerundianas, con las agachadas rastreras de un *tabear* que de puro criollo resulta cimarrón.” (Groussac, 1897: 154. Palabra subr. en el original)

Groussac advierte los límites que tendrá el nativismo, que debe remitir a referentes de pureza originaria como los que elige efectivamente el folklorista, y que debe restringir su apertura a universos culturales extraños. El purismo que exige Groussac como crítico (opuesto a la “hibridez” detectada), se complementa con lo que constituirá un tópico de la crítica literaria posterior que adopte estas exigencias: la precisión (como si de un informe científico se tratara) del referente regional. Detrás de este fundamento, que retoma la “fidelidad absoluta al natural”, más que abonar una teoría mimética o realista, se pone en juego la autoridad misma del escritor, fundamento ideológico de esta estética. Groussac pretende competir con Leguizamón en la autoridad derivada de la experiencia (que él también tuvo por sus residencias en San Antonio de Areco, en Tucumán, y sus viajes por el interior del país). “... Y solo un criollo como yo sentirá la gracia de confundir el grito del tero-tero con el canto del zorzal” (155); “Mientras el aprendiz pintor borrona zurdamente su ensayo, nosotros evocamos la escena verdadera y la completamos en la fácil imaginación” (156)

El crítico franco-argentino, sin embargo, había desplegado más lúcida y conscientemente su interés por el folklore. A diferencia de la aproximación de González y Leguizamón, Groussac intervino en eventos de las entidades internacionales que se estaban creando. En julio de 1893 había participado en el Congreso de Folklore de Chicago con una conferencia titulada “El gaucho. Costumbres y creencias populares”, posteriormente reproducida en *La Nación* y en su primera recopilación *El viaje intelectual* (1904). Hace deliberada exposición de sus fuentes, en la fundación de la autoridad experiencial: “Así han acumulado y conservan, de relaciones fantásticas con núcleo real, listas bastantes para llenar un *Flos Sanctorum*. Recojo algunas todos los años, durante los dos meses que vivo allí, en una propiedad de familia” (Groussac, 1904: 68). Su autoridad etnográfica lo autoerige en propulsor local del desarrollo del Folklore, según ofrece en coda a su conferencia: organizar comisiones en cada provincia para ejercer la “obra patriótica” de recolección de elementos de la cultura, con la ayuda de informantes: “Al pronto, no se trataría de seleccionar; habría que pedir y

agradecer la colaboración de todos los hombres de buena voluntad que tienen o han tenido contacto con la vida campestre (y ¿quién de nosotros no la ha tenido?)” (Groussac, 1904: 74). Posteriormente, una comisión central, que propone se constituya en la Biblioteca Nacional, que él dirige, se encargaría de clasificarlos y compilarlos.

A diferencia de las opiniones favorables con que se saludó *Calandria* en el momento de su estreno, con la excepción de las alusiones comprendidas en la crítica de Groussac¹⁷, la evaluación de Miguel Cané, con una distancia de dos años respecto del estreno dramático y de la publicación del libro de relatos, llega en un momento en el que los gestos de Leguizamón se interpretan como dos opciones estéticas diferentes, e insostenibles para la coherencia autoral. Se trata de una carta fechada en diciembre de 1898, conservada por Marcelo Leguizamón y transcrita por Canter (Cané, 1941-2)

El autor de *Juvenilia* refiere su acceso a *Calandria* (la edición en libro) y a *Recuerdos de la tierra* no en París (donde Leguizamón se los había enviado oportunamente), sino en las termas mendocinas de Cacheuta, donde el “reencuentro con el terruño” es tanto una experiencia estética dada por la lectura como una confirmación de su propio vínculo sentimental con el paisaje en el escenario mismo. Cabe preguntarse cuál hubiese sido el efecto si el escenario se desplazaba a Buenos Aires, pero por lo pronto ese emplazamiento sirve de marco autenticador de los dos juicios divergentes que elabora Cané en esta carta.

El aprecio por *Recuerdos de la tierra* lo lleva a celebrar la comprobación de que en ese libro se verifica la concreción de una “autonomía” y una “independencia literaria” dadas por la conjunción entre “la sensación profunda de nuestra tierra” y “el instrumento de expresión”, de modo que ya un grupo representativo de textos puede respaldarla:

... Amo su libro, señor Leguizamón, como amo los de González, como amo el feliz ensayo de Álvarez, como coloco los libros de Sarmiento que sienten el terruño (los *Recuerdos de Provincia*, la parte no declamatoria de *Facundo*, algunos capítulos de los viajes, las anécdotas americanas contadas al pasar, en mil sitios diferentes) arriba de todo lo que se ha escrito en este continente. ... (Cané, 1941-2: 798)

Así como Cané aprueba el trabajo con los procedimientos verbales para inscribir la cultura nacional en esos textos, señala otra parte de la obra de Leguizamón que amenaza ese camino de autonomía: “El peligro es... ‘Calandria’, sí, señor, su aplaudido drama criollo, que yo habría quemado con placer, junto con todos los bombásticos juicios críticos que le preceden.” (Cané, 1941-2: 798-799). Porque, en la simple ecuación que hace Cané,

¹⁷ Groussac no acepta el tratamiento teatral de una figura como *Calandria*, a la que él había considerado en forma previa a Leguizamón en un texto que responde a la narrativa testimonial-etnográfica seria y correcta, sin “traducciones” dialectales, y menos escénicas. Aparecido durante 1884 en el diario *Sud-América*, el crítico franco-argentino lo presenta en *El viaje intelectual* como complemento de su conferencia de Chicago de 1893, dado que resultó “a raíz de un viaje a Entre Ríos, donde oí el relato en boca de un estanciero” (Groussac, 1904: 77)

descuidando la reversión ideológica hecha por Leguizamón respecto del gaucho rebelde, "Calandria' es 'Juan Moreira', menos cargada su casilla judicial, si V. quiere, pero Juan Moreira". No solo contempla la criminalización del protagonista, suponiendo que siguiese el modelo moreirista, sino la "atmósfera de nuestro país, tan contraria al desarrollo de las altas facultades intelectuales" (Cané, 1941-2: 800), que amenaza a los mismos autores, tal como lo ejemplifica la anécdota inmediata –tan citada por la crítica– del encuentro con un avergonzado Eduardo Gutiérrez, que no quiere mostrarle sus novelas. Cané pretende que ese episodio funcione como advertencia para que Leguizamón no siga el camino de las tentaciones del circuito popular: estas cosas "me había prometido decirlas cuando me encontrara frente a un hombre de tal mérito, con tal bagaje y con tal porvenir, que no pudieran ni chocarle ni herirle en lo mínimo" (1941-2: 800).

Como curiosamente ya lo había advertido el mismo apostrofado en su relato "Junto al fogón", el desplazamiento de la voz del gaucho de su ámbito natural altera su funcionamiento, es irreductible a la estilización, y así lo confirma Cané: "...Porque si bien el lenguaje de nuestros gauchos, empleado con naturalidad de la vida, en su ambiente natural, es pintoresco y agraciado, es, no diré ya chocante, repugnante, en la escena de un teatro nauseabundo en boca de los que le imitan en la vida urbana y hasta se atreven a introducirlo en los salones. ..." (1941-2: 800). Forzado el pacto estético para atenerse a su coincidencia exclusiva con el natural, Cané termina no aceptando la convención del intérprete teatral, la imitación en la vida urbana de un ámbito que no sea igual a sí mismo. Las exigencias para el Nativismo, más que el ajuste al Realismo, parecen reposar en última instancia en una prohibición: representar al gaucho. Puede narrárselo, dado que quien enuncia será el "otro", el narrador autorizado que con la pauta etnográfica registra, transmite e interpreta, pero a los verdaderos gauchos no se los representa, solo se los conoce si se los ve. Máxima de la preservación, no se admite ninguna operación semiótica que pretenda fundar un ícono manipulable por las multitudes. Con esta restricción, la literatura desplaza hacia el registro, la recolección, las memorias, el saber acerca de lo rural, que será un saber vicario. Las expresiones populares, en cambio, contaminan el "original", y Cané cree que en eso consiste su peligro, ya que está convencido de que la burda copia (criolla) podrá reemplazar ese prototipo (original) e invertirlo¹⁸.

1900-1906: los años de *Caras y Caretas* hasta *Alma nativa*

No solo comprovinciano de Fray Mocho, sino además su condiscípulo en el Colegio de Concepción del Uruguay, Leguizamón participó con cierta periodicidad en la publicación dirigida por Álvarez. De todos modos, su lugar en la revista no decrece por la muerte de este

¹⁸ El presente trabajo se detiene más en Cané y en Groussac que en la tradicional polémica instaurada por Ernesto Quesada en "El criollismo en la literatura argentina" (1902), dado que prosigue con algunos tópicos que los textos de aquéllos ya habían insinuado contundentemente, y que sirvieron a los fines de poner en crisis la convención del bivocalismo de la gauchesca y de la "encarnación teatral" de los gauchos. Quesada propone suspender el criollismo como imitación de un gaucho que ya no existe como referente, y acepta el orillerismo de los diálogos de Fray Mocho, en tanto los considera expediente para conquistar un público popular, y porque lo califica como tarea periodística, sin atribuirle estatuto literario (Quesada, 1983).

amigo y director de la publicación, dado que en años como 1905 se registra la mayor frecuencia de colaboraciones. Los relatos representan la mayoría de los textos aparecidos, aunque también incluyó algunos artículos como "Los poetas gauchescos" y "La república de Entre Ríos" (ambos de 1905). Un año después, se editó *Alma nativa*. Si bien algunas narraciones, dice el autor, son inéditas, casi todo el volumen se organiza con materiales publicados en las páginas de CyC¹⁹. De los 16 relatos de la primera edición de 1906²⁰, 13 pertenecieron inicialmente a la revista.

Aunque no sea la faceta privilegiada de su imagen de autor, Leguizamón había hecho sus inicios en el periodismo, en *La Razón*, desde la época en la que la dirigía su hermano Onésimo. Las tertulias de redacción, donde el entrerriano contaba las anécdotas del mundo militar que le llegaban a través de su padre o de sus colegas de armas, ya eran espacio de intercambio entre otros jóvenes redactores: Fray Mocho, Roberto Payró, Diego Fernández Espiro y Leopoldo Díaz, entre los más recordados en el autobiográfico "La última velada" (Leguizamón, 1911). Finalmente, sería el diario *Sud-América* el que le publicaría sus primeros relatos ("Cayó el matrero" y "La maroma cortada", luego incluidos en *Recuerdos de la tierra*). En ese mismo ámbito, Paul Groussac le habría hecho sentir los rigores de la jerarquía laboral.²¹

Los cuentos y relatos de *Alma nativa* pueden leerse en su integridad como colección, sumando, a la reunión en libro, la homogeneidad estética de Leguizamón a través de su extensa trayectoria, pero también pueden comprenderse en el marco en el que aparecieron originalmente, lo que significa reinsertarlos en las redes multitextuales y multimodales de CyC para observar su ubicación, su complementariedad con la propuesta de la revista y sus zonas irreductibles.

Ni el costumbrismo ni el diálogo entre personajes populares eran extraños en CyC. En el caso de Leguizamón, este nuevo grupo de relatos expande —respecto de *Recuerdos de la tierra*— las posibilidades del diálogo. Al costumbrista rural, situado en ese ámbito cotidiano, o evocativo de un pasado histórico, se suman algunos que corresponden a la "charla de salón", asentados en la dimensión presente. Entre estos últimos, "La pechada", "¿Sabés silbar?" y "La cicatriz" plantean tertulias, el modo de conversación urbano, de salón, desde donde abiertamente se puede retornar, con menor carga nostálgica y mayor aceptación del presente, al pasado provinciano rural. El viejo maestro evocado en el primero de los cuentos llega como recuerdo en "charla de sobremesa", donde la conversación lleva a ese "fantástico y melancólico prestigio de las pasadas horas", que genera sin embargo una "desbordante

¹⁹ V. Bibliografía de este capítulo para referencias detalladas

²⁰ En la segunda edición, de 1912, se agregaron "Mañías libres" y "La leyenda del Mburucuyá" (v. Canter, 1941-2)

²¹ Torre Revello (1939: 27-28) refiere que "...En esa circunstancia Leguizamón era redactor del *Sud-América* del que era jefe Paul Groussac. El director de la Biblioteca Nacional y compañero del autor, le dedicó un juicio excesivamente severo en la revista de La Biblioteca, en el que dice que quería darle algunos consejos, que si los sabía aprovechar, le podrían ser muy útiles en su carrera literaria, si antes no se mareaba en su calidad de escritor nacional. El éxito del redactor, no hay duda que molestó al jefe, al ver cómo triunfaba aquel con una obra vernácula. [...] Y así como Leguizamón hizo caso omiso de su juicio anterior adverso, tampoco difundió las palabras encomiásticas que posteriormente le dedicara Groussac en cartas particulares..."

alegría”, advertida por uno del grupo que recuerda “sentenciosamente la máxima de La Bruyère: uno de los signos de la mediocridad del espíritu es contar siempre” (Leguizamón, 1904). El contacto con el nuevo universo de la revista auspició, en este y en otros casos, una aproximación que quiebra el registro solemne requerido por la seriedad del tema según la ortodoxia nativista. En los otros textos aparece una resolución cómica: desde “La picana”, donde se recuerda una graciosa salida del general Urquiza para castigar a un gaucho cuatrero, hasta “¿Sabés silbar?”, donde la anécdota de estudiantina revela, en el gracioso que tiende una trampa al compañero nuevo, nada menos que a Fray Mocho, y envía por lo tanto lo ocurrido al terreno de la autobiografía y el homenaje, dos años después de su muerte. Aunque el “El premio de un pial” exalta la gesta abnegada de un humilde peón cuyos méritos lo transformaron en estanciero, una breve alusión instala la referencia cómplice a la materialidad del medio periodístico; el estanciero sabe que aunque su amor por el terruño lo impele a morir allí, inmediatamente será transportado en tren expreso y será enterrado con toda pompa en la ciudad, “para dar tema a los cronistas sociales y a los fotógrafos de las revistas ilustradas”.

El magazine popular que es *Caras y Caretas* debe entenderse en su comparativa complejidad respecto de revistas académicas, más restringidas en cuanto a las perspectivas de tratamiento temático, porque su propuesta pertenece a una “cultura de integración”, que se habría permitido superar la brecha que comenzaba a abrirse entre dos formas de producción cultural, a las que denomina “subcampo de la alta cultura o cultura legítima” y “subcampo de la producción degradada o no legítima” (Rogers, 1998: 58-60).

Dentro de las representaciones de ambos subcampos que reúne la revista, algunas tensiones, por más que resulten asimiladas por la publicación, permiten reconocer dos actitudes hacia la recuperación del pasado cultural, o al menos a lo que se quiere observar como pasado. En este sentido, cuando se trata de referir seriamente los temas criollistas, Leguizamón, sufriendo por la carnavalización del gaucho y oponiendo, a su vez polémicamente, anécdotas que funcionen como antídoto para la liviana aproximación de los textos humorísticos o satíricos que conviven en CyC, sostiene firmemente su ideología conservadora. “Raza vencida” (1900) se sirve de la inmediatez del diálogo y, a diferencia de la proyección al pasado que introducen los relatos del resto del grupo, queda instalado en el contexto actual de la conversación, lo que permite a Leguizamón editorializar, no solo por tratarse de una oportunidad de asumir juicios de valor casi directos, sino porque la actualidad está observada para ser impugnada en nombre de unos valores del pasado que “brillan por su ausencia”. El narrador es invitado a una yerra “a la antigua”, que comparada con las del pasado era una “triste parodia”; solo hace intercambios con uno de los participantes activos, el único que a su entender tenía “un vago perfil del tipo auténtico” y se limita a constatar las presencias ajenas: “la voz nasal de un compadrito orillero”, y toda otra manifestación de “decadencia”. Ni siquiera los descendientes de los criollos idealizados conservaron sus atributos: “parecían miembros degenerados de la gran raza que se pierde vencida por la ola invasora”.

En “De mi tierra” (1905) representa otro de los más claros ejemplos del movimiento de conservación cultural que realizó esa estética. En primer lugar, recuperando el pasado como obligada excursión negadora del presente: “Pero ese es el cuadro, casi sin variantes, de

las otras provincias litorales, y reseñarlo no sería ofrecer ningún rasgo típico de colorido regional y caracteres duraderos. Es necesario entonces volver la mirada al pasado de ayer, tan distante ya que más bien parece una evocación de leyenda.” Con una clara intención editorialista, la primera persona (en correferencia con el autor) introduce un amigo que, luego de quejarse de que en el teatro se realiza el fácil apareamiento de criollos y gringas, quienes “se dejan alzar en ancas por el primer compadrito que les arrastra el ala, para borrar en seguida la falta con un casorio que simbolice la fusión del pasado con el presente!”, propone una “anécdota verídica” que demuestra la extraordinaria fidelidad y honestidad de un soldado pobre al cuidar un objeto millonario que le deja un estanciero. Cuando se lleva al criollo a escena se lo hace “falseando su carácter, su nobleza proverbial”. La anécdota, si bien desplazada hacia el criollo representado en el teatro, vale para los diálogos incluidos en la misma revista, y se presenta como alternativa seria que repudia, si no la moral, el método festivo de representación de lo criollo.

El diálogo reaparece en “La escuela del rastreador” para revelarse como producto de unos apuntes de viaje del narrador, que evoca cierta premeditación propia del etnógrafo y no del visitante casual, y puede confrontarse con los mismos protocolos en otros relatos etnográficos auténticos²². Este un primer abismo de proyección de la escena idílica al pasado, que se completa con otro movimiento que proyecta con mayor profundidad aún la distancia temporal: “Las hojas de la cartera de viaje donde consignamos los apuntes del presente relato empiezan a ponerse descoloridas”, e instalar el tópico del “teatro de la memoria”, internalización intransferible de lo auténtico vivido y ya inexistente: “Pero la impresión del relato fue tan intensa que, al evocar su recuerdo he sentido animarse la escena cual si ayer hubiera sido escuchada, y he creído ver pasar la visión del viejo rastreador”. Si bien en cuentos como “La cicatriz” (1905) crea el tipo del narrador oral, un viejo militar que opera como un “archivo viviente”, y cuenta una hazaña de las épocas del liderazgo de Urquiza, en “La zamacueca” el relato oculta, hasta el final, que se trataba de una historia conocida a través del relato de una anciana. Recién en el último párrafo, sorpresivamente, irrumpe el dato “- Qué hombre aquél, si era la piel de Mandinga”- decía la noble abuela a quien escuché este relato”, en un procedimiento equivalente al que había utilizado Sarmiento en el capítulo quinto de *Facundo*: la anécdota del tigre está narrada según las convenciones de la novela: personaje enmascarado, suspenso, descripciones, entre otros procedimientos que fundan un pacto narrativo-ficcional. El desenlace, sin embargo, como si corriera el telón de la enunciación, remite a un acto de enunciación oral, primigenio, donde el mismo Facundo Quiroga ejerce la narración y donde ese suspenso tal vez, frente a su presencia física, no dependió del ocultamiento de información²³. Ambos relatos tienen en común la revelación tardía, limitada, de su acto original.

²² Cf. la aclaración en “Viaje de un maturrango”, de Juan B. Ambrosetti: “Copio de mi libreta mis impresiones” (Ambrosetti, 2005: 56) o los relatos de viaje de Groussac (a la costa atlántica, al litoral), que figuran en *El viaje intelectual* (primera serie)

²³ “...La fiera, estirada a dos lazos, no pudo escapar a las puñaladas repetidas con que, en venganza de su prolongada agonía, le traspasó el que iba a ser su víctima. ‘Entonces supe lo que era tener miedo’- decía el general don Juan Facundo Quiroga, contando a un grupo de oficiales, este suceso.” (Sarmiento, 1971:127)

“El domador” es el cuento que más se aproxima a la flexibilidad en el registro solemne, que más valora la presencia explícita del narrador oral y que a su vez presenta una anécdota incluida que contiene creencias sobrenaturalistas de los gauchos. Instalado en el fogón de la estancia, el más viejo de los peones reacciona frente a la “invasión” de domadores que llegan desde países limítrofes, refiriendo “una de esas consejas de los fogones campesinos henchidas de superstición”, con nombres y apellidos, característica del caso o sucedido. Un joven “pardito” había sido desafiado por el patrón a domar el animal más rebelde de su hacienda. Una vez sobre el lomo del potro, desapareció por años, para regresar todavía montando, desgredado y emitiendo relinchos por único lenguaje. En el final, la interpretación del viejo narrador oral (“De tanto andar entre los montes montao en el bagual, se había olvidao de hablar...”) tiene dos ámbitos de expansión, de acuerdo con la heterogeneidad de su público. El resto de la peonada coronó el relato con una “risotada”, pero el narrador actual –correferencial con el autor- “escuchaba conmovido” porque las hazañas del domador antiguo son “proezas legendarias” que “entran ya en el campo de nuestro ‘Folklore’ como símbolo del coraje y la destreza del tipo nativo que se pierde”. En definitiva, la “muestra recolectada” se racionaliza como objeto de creencias primitivas, y no se hace extensiva al tipo de ficción del texto mismo.

Leguizamón en *Caras Caretas* y la “construcción masiva” del autor letrado (conclusiones)

Cabe preguntarse, en último lugar, qué aportes ofreció Leguizamón en su paso por CyC. En principio, y respecto de la década estudiada, el autor de *Alma nativa* desempeñó un rol importante en el viraje de la publicación desde la propuesta artística predominantemente criollista de sus comienzos hasta la oferta cultural más jerarquizada y autonomizada del segundo lustro (v. cap. II y III de la Introducción). Esto puede apreciarse en la frecuencia, pero fundamentalmente en las secciones y en el diseño de sus colaboraciones. A medida que la revista expandía algunos textos literarios y les otorgaba mayor espacio y visibilidad, Leguizamón recibió destacados textos a doble página (“Una revancha” “El domador” y “El forastero”) y anticipos (casos de “El forastero”, o de “Tierra de matreros”, publicado completo en la edición de 5/12/1908 bajo la advertencia “Del libro ‘De cepa criolla’, próximo a aparecer”, también a doble página texto e ilustración). Fue incluido, además en la sección de anuncios (el de la salida de *Alma nativa* se publicó en “Actualidad bibliográfica”, con la foto de Leguizamón en su despacho, e incluyendo en menor medida información sobre otros cuatro libros recientes, en edición 407, 21/7/1906), lo cual da cuenta de un aprovechamiento de las instancias de legitimación que ofrecía CyC.

La pluralidad de la publicación fortaleció una posición estética que le permitió convivir polémicamente con los diálogos urbanos, semiurbanos y criollos, pero también alimentarse de esos procedimientos para reorientar los marcos narrativos de sus cuentos, según se apreció en los textos de su autoría aparecidos en CyC y luego recopilados en *Alma nativa*. Sin embargo, el prólogo de este libro, que suscribe el mismo Leguizamón, es una reafirmación de sus postulados nativistas. El tratamiento de la figura del gaucho debe ser serio, en consonancia con las aspiraciones morales de su literatura, no con la propuesta festiva de las publicaciones

populares: "El asunto como se ve no es de mero pasatiempo, -aunque la forma frívola pudiera suponerlo- puesto que con ese sedimento está amasada nuestra historia y constituirá la base del arte argentino. En el alma nativa, buena o mala, existe la levadura de nuestra nacionalidad" (Leguizamón, 1906: 10).

Su propuesta de nacionalización de contenidos privilegió los orígenes literarios populares mediante la canonización de *Martín Fierro* que, como declaró en su artículo de 1905 para CyC, "resulta así con sus bellezas y defectos nuestro poema nacional"²⁴; pero si esos orígenes son rescatados es por su dimensión pasada. En la dimensión presente, no resulta casual que en ese prólogo Leguizamón parafrasee (lo menciona y lo glosa pero no lo cita, lo que significa un grado de proximidad ideológica muy grande) a Miguel Cané en su carta de 1898: el rechazo de las "malas copias" de lo gauchesco en el ámbito contaminado culturalmente de lo urbano, del teatro popular y de la irreverencia para los temas nacionales coinciden en un mismo gesto de repudio.

En lo que respecta a sus rescates culturales, Leguizamón insiste en la representación de un "pasado reconciliado" con la revisión de los caudillos y su "rescritura" en clave costumbrista -no "facciosa"- de *Facundo* de Sarmiento (en "La escuela del rastreador" es explícito), autor que Cané había incluido en una lista de textos que pretendía canonizar, y que Leguizamón reproduce en su prólogo: *Recuerdos de provincia* y las "páginas no declamatorias" de *Facundo*; *Mis montañas*, de González; *Viaje al país de los matreros* de Fray Mocho y (estos sí agregados por Leguizamón a la lista:) "Los ranqueles de Mansilla"; *La Australia argentina* y *Sobre las ruinas* de Payró, junto con -una concesión al intelectual amistoso- *Juvenilia*, del propio Cané (Leguizamón, 1906: 12).

Si bien Leguizamón insistía con la filiación del cuento como "un género literario que ha entrado ya con verdad en dependencia folk-lórica (sic)" (1906: 11), hizo todos los desplazamientos posibles para rehuir el programa de González en la reproducción y la "recolección" (término del folklore que también aparece en el prólogo) de elementos mágicos de las creencias populares, y apostó por la historia y otros rasgos de la cultura material de los miembros del campo argentino.

²⁴ En su artículo "Los poetas gauchescos" (1905)

BIBLIOGRAFÍA

- a) bibliografía de y sobre Martiniano Leguizamón
- ❑ Fray Mocho (José S. Álvarez) 1954. *Obras completas*. Buenos Aires: Schapire. Artículos varios sobre Calandria y Martiniano Leguizamón.
 - ❑ González, Joaquín V. 1957. Introducción a Martiniano Leguizamón, *Recuerdos de la tierra*. Buenos Aires: Hachette, 7-28.
 - ❑ Leguizamón, Martiniano 1906. *Alma nativa*. Buenos Aires: Arnoldo Moen y Hermano.
 - ❑ ----- 1911. *Páginas argentinas. Crítica literaria e histórica*. Buenos Aires: Librería Nacional.
 - ❑ ----- 1935. "Joaquín V. González". *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, t. III, nos. 11-12, julio-diciembre, 336-339 (reproduce nota inédita de 1896)
 - ❑ ----- 1957. *Recuerdos de la tierra*. Buenos Aires: Hachette
 - ❑ ----- 1961^a. *Calandria. Del tiempo viejo*. Buenos Aires: Hachette
 - ❑ ----- 1961b. *De cepa criolla*. Buenos Aires: Hachette
 - ❑ Quesada, Ernesto 1983. "El criollismo en la literatura argentina" en Rubione, Alfredo (comp.) *En torno al criollismo. Textos y polémica*. Buenos Aires, CEAL.
 - ❑ Rojas, Ricardo 1960. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Kraft. t. I: Los gauchescos, "El folklore de los gauchos"
 - ❑ s/f 1906. "Actualidad bibliográfica" (acerca de *Alma nativa*). CyC, 107, 21/7
 - ❑ s/f 1908. "Montevideo. Fiesta en 'La criolla'". CyC, 486, 25/1
 - ❑ s/f 1908. Anticipo de *De cepa criolla*. CyC, 531, 5/12
 - ❑ s/f 1908. Reseña de *De cepa criolla*. *Nosotros*, a. II, n. 16-17 (noviembre -diciembre): 308-310
- b) Leguizamón en *Caras y Caretas*:
- ❑ 1899. "El tiro de gracia". 56, 28/10
 - ❑ 1900. "Raza vencida". 93, 14/7
 - ❑ 1904a. "El premio de un pial". 317, 29/10
 - ❑ 1904b. "La pechada". 322, 3/12
 - ❑ 1905a. "De mi tierra". 326, 1/1
 - ❑ 1905b. "Los poetas gauchescos" 346, 20/5

- 1905c. "La zamacueca". 353, 8/7
- 1905d. "La revancha". 358, 12/8
- 1905e. "La escuela del rastreador". 371, 11/11
- 1905f. "¿Sabés silbar?...". 373, 25/11
- 1905g. "La cicatriz". 378, 30/12
- 1906^a. "El domador". 391, 31/3
- 1906b. "El forastero". 403, 30/6

c) Estudios críticos

- Ara, Guillermo 1961. "Martiniano Leguizamón y el regionalismo literario" en Martiniano Leguizamón, *De cepa criolla*. Buenos Aires: Hachette, 7-27.
- Bruno, Paula 2006. "Paul Groussac en la cultura". *Criterio*, a. 79, n. 2321 (noviembre).
Disponibile en
http://www.revistacriterio.com.ar/art_cuerpo.php?numero_id=139&articulo_id=2662
- Cané, Miguel 1941-2. Carta a Martiniano Leguizamón, transcripta por Canter, 1941-2, 797-801.
- Canter, Juan 1941-2. "Bibliografía de Martiniano Leguizamón". *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*. XX, t. XXVI (Buenos Aires, julio-junio), 652-1002.
- Castagnino, Raúl H. 1981. *Circo, teatro gauchesco y tango*. Buenos Aires: INET.
- Cortazar, Augusto Raúl 2005. "Juan Bautista Ambrosetti. El hombre, su época y su obra folklórica", estudio preliminar a Juan B. Ambrosetti, *Viaje de un maturrango y otros relatos folklóricos*. Buenos Aires: Aguilar/Taurus, 11-42 (reedición texto 1963)
- Delgado, Verónica (2006) "El nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias 1896-1913" en Biblioteca Nacional, *Dossier de investigadores* (Nº 1 - Nervaduras de la esfera pública). Disponible en <http://www.bn.gov.ar/imagenes/investigacion/6.pdf>
- Geertz, Clifford 1994. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Grifero, Julia 1940. *Martiniano Leguizamón y su égloga Calandria*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad.
- Groussac, Paul 1897. "Recuerdos de la tierra por Martiniano Leguizamón" y "Prosas profanas por Rubén Darío". *La Biblioteca*. II, t. III, 152-160.
- ----- 1904. *El viaje intelectual. Impresiones de naturaleza y arte* (Primera serie). Madrid: Librería Victoriano Suárez.
- Mogliani, Laura 2002. "Concepción de la obra dramática del nativismo", "La puesta en escena nativista" y "Recepción" en Osvaldo Pellettieri (dir) *Historia del teatro argentino en*

Buenos Aires. *La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna, t. II: 175-182; 183-193 y 194-199

- Noel, Martín Alberto 1945. *El regionalismo de Martiniano Leguizamón*. Buenos Aires: Peuser.
- Ortiz, Renato 1989. "Notas históricas sobre el concepto de literatura popular". *Diálogos de la comunicación*, n. 23
- Podestá, José J. 1930. *Medio siglo de farándula*. Buenos Aires: Río de la Plata, 1930
- Pagés Larraya, Antonio 1952. "Estudio preliminar" a AAVV, *Cuentos de nuestra tierra*. Buenos Aires: Raigal.
- Pellettieri, Osvaldo 1987a. "Cambios en el sistema teatral de la gauchesca rioplatense", en *Gestos*, 2, 4 (noviembre): 115-125.
- ----- 1987b. "El sistema de la gauchesca teatral alrededor de 1893. Juan Soldao, de Orosmán Moratorio, entre Juan Moreira y Calandria", en *Revista de Estudios de Teatro*, VI, n. 15: 28-35
- ----- 2002. "A qué llamamos gauchesca teatral. La gauchesca y la configuración de un discurso propio. Obra dramática de la gauchesca" en su (dir.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna, t. II, 99-112.
- Romano, Eduardo 2001. "Origen, trayectoria y crisis de la narrativa regionalista argentina", en *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, 52-53 (otoño/primavera): 429-460
- Rubione, Alfredo 2001. "¿Literatura argentina gauchesca en el siglo XX?: la resemantización del 'nativismo' como transformación del género. La inversión de la voz letrada por los nuevos rústicos" en *Actas del I Congreso Internacional Celehis de Literatura (UNMdP)*. URL: <http://www.freewebs.com/celehis/actas2001/A/rubione.htm>
- ----- 2006. "Retorno a las tradiciones" en su (dir. de volumen) *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, t. 5 "La crisis de las formas", 75-99.
- Sarlo, Beatriz 1996. "Oralidad y lenguas extranjeras. El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX". *Orbis Tertius*, n. 2/3 (La Plata / UNLP)
- Torre Revello, José 1939. *Martiniano Leguizamón: el hombre y su obra*. Paraná: Museo de Entre Ríos.

Capítulo VIII

Modernismo y estructura de sentimiento moderna: exploraciones de lo rural

...Se oyó decir a algunas de nuestras bellas mujeres que *montonero* era un nombre muy bonito, que les recordaba los misterios de Udolfo de la señora Radcliffe y muchas agradables noches de invierno pasadas en el hogar. ...

The British Packet. n. 141, 21/4/1829

Curiosa, por muchos conceptos, era tan híbrida la sociedad, que llevaba la galera y vestía la casaca de la sastrería ciudadana al mismo tiempo que la bota de potro y el chiripá. Una sirena simbólica: mitad gente, mitad animal, como informan los cuentos mitológicos que circulaban alrededor del fogón.

José María Ramos Mejía, *Las multitudes argentinas*

Atilio Chiáppori publicó en 1907 "Un libro imposible", como parte de su volumen de cuentos *Borderland*. El capítulo se abre con una serie de consideraciones acerca de este texto que permite observar dos direcciones en el tratamiento de lo sobrenatural según ámbitos muy diferenciados: uno, el que deriva de los saberes populares originales, asociado con la superstición; otro, el tributario de una visión iluminista superadora de lo terrorífico como sentimiento primitivo, que intenta aproximaciones "controladas" con el aparato seudorracionalista de la teosofía, el espiritismo y otras prácticas amparadas por la tradición cultural y científica.

A esto se añaden dos variables que hacen de este cuento extenso de autor modernista un completo panorama, desplegado en la ficción, de las formas de convivencia de diferentes campos de la cultura de la época. La primera de esas variables es la que vincula los experimentos con lo sobrenatural, el cruce de la frontera entre lo empírico y lo metafísico, con la producción artística. El Modernismo, tributario de movimientos de la última parte del siglo XIX como el Decadentismo, se interesa por los aspectos autorreflexivos de la creación artística, que tematiza en sus textos, y que para el sistema literario argentino no resultaba tan

frecuente. Chiáppori unió ambos intereses en el escritor que protagoniza la historia narrada en torno de ese libro imposible que, audazmente, se intenta escribir estilizando la experiencia de vida, que ingresa como insumo artístico. La segunda variable es la ubicación de la experiencia en un marco rural, que en este sentido sostiene una suerte de relación metonímica con lo no dominado culturalmente, con lo misterioso.

1. "Un libro imposible"

1.1. Retratos. El hombre de campo y el letrado

Enclenque y bajo, tenía en sus actitudes esa movilidad convulsiva de los poseídos. Nadie hubiera podido precisar su edad. No obstante las estrías profundas de las arrugas y el cabello gris, su rostro imberbe, albarazado, ostentaba en los ojos pequeños y agudos un reflejo de juventud siniestra. Jurara conocerle de antaño. (Chiáppori, 1986: 20)

Éste es el retrato de Pablo Lasca, misterioso habitante de la zona rural hacia donde se dirigen el escritor Caro y el narrador. Poco después, ya en camino, aquel "parecido indeciso" se le reveló de pronto:

...Vi, entonces, en inenarrable sorpresa, que el rostro de Pablo Lasca era el mismo de aquel mago de *L'Incantation*, de Rops que, en su laboratorio de ambiguas alquimias, reencarna desnuda a la castellana esquiva de sus deseos con solo leer, frente a su retrato, los ansalmos (sic) de un enorme *Compendium Maleficarum*, pomposo e historiado como un santoral. (Chiáppori, 1986: 22)¹

Pablo Lasca es un "maldito", hombre de campo con fama de brujo, temido por haber matado a sus tres mujeres ejerciendo sobre ellas la perversa ceremonia de atarlas a la cama en cruz, rozando su cuerpo con pases que extendían "como un cilicio invisible una desesperante red espasmódica de los talones a la nuca" (Chiáppori, 1986: 21), hasta agotar su energía vital entre las carcajadas, las súplicas y los sollozos de las víctimas².

Es el narrador, que está saliendo desde Luján hacia el inhóspito retiro de Caro, quien realizó la asociación desde su paradigma pictórico. La acuarela de Felicien Rops (1833-1898), el ilustrador de Baudelaire y de Barbey d'Aureville, resulta un anclaje indispensable en el

¹ Otro comentario de esta obra plástica refiere que se trata de un trato diabólico hecho por un hombre "de mundo", Jehan Manigarolle, que invoca a Belcebú por haber perdido sus apetitos sexuales, y se le presenta, atravesando el espejo, una delegada infernal.

² El personaje, a la manera balzaciana, reaparecerá en "La última sortija", del volumen *Cuentos de La Floresta* (originariamente, cuentos publicados en *El Hogar* que no pudieron reunirse en libro en vida de Chiáppori).

ingreso hacia el "otro mundo" del campo, que reafirma la identidad amenazada por lo desconocido agreste y fantástico.

El desplazamiento que asimiló lo natural (el hombre de campo) a lo artificial (el alquimista del cuadro de Rops) es la operación urbana que se encargará de distribuir las creencias legítimas y las ilegítimas, las naturales y las elaboradas, las que están respaldadas por la cultura del libro y las que provienen del acervo popular. Con estos desplazamientos, durante el viaje de la ciudad al campo, se inicia "Un libro imposible", cuento que probablemente deje al descubierto el intento más explícito de los modernistas rioplatenses por inscribir las marcas culturales del decadentismo y, por esa vía, de las narraciones siniestras de Poe. A pesar de su aparente carácter reproductivo respecto de los modelos literarios, el texto incursiona en uno de los usos posibles del campo para la cultura urbana porteña: el ámbito rural se transforma en el escenario óptimo para hacer pasar por "desviadas" prácticas que *per se* lo son. Estas actividades parecen más transgresoras por su carácter excéntrico, desubicado respecto de sus orígenes culturales. El eje pasa ahora a Augusto Caro, el protagonista, y figura del otro retrato que irán armando estas líneas.

1.2. La división social de las creencias

El ultrasensible héroe decadentista de este cuento, escritor frustrado que luego de vagar por Europa terminó sus días en el retiro campestre, se define como subjetividad y como individuo peculiarísimo en torno de las creencias, que lo distancian tanto del racionalismo burgués como de las supersticiones populares. Por eso reprende y alerta a su amigo el narrador:

- ¿Por qué sonreír? Haces mal. ¿Qué sabemos nosotros? Claro está que no creo, como el vulgo, que si muere un niño en el vecindario es que Pablo Lasca lo mirara con 'ojos secos' /.../ Comprendes que eso y preparar bebedizos y vender contrahierbas, sería *un diabolismo demasiado de feria para preocuparme* ... Hay algo más, que me aterra siempre que Rosina lo repite. ¡También esa vieja tiene *una manera de ensombrecer las palabras!* (Chiáppori, 1986: 20) (subr. mío)

Lejos está Caro de desestimar lo sobrenatural, aunque sí pretende redistribuirlo socialmente; los poderes paranormales no son impugnados como producto de una cultura inferior, sino que son parcelados para poder seleccionar una región de lo fabuloso más secularizada –aunque nunca racionalizable–. La mentalidad mágica de Lasca y de la criada Rosina se opone a la investigación del misterio del más allá como una empresa motivada por la curiosidad intelectual. Aquí hace su intervención el espiritismo, saber oculto compartido con su mujer Anna María, muerta seis años atrás en un experimento de desmaterialización y que ahora parece querer reincorporarse en la larga confesión de la quinta lujanense entre ese esposo y su amigo, insinuándose a través de las inquietas formas vacías de su túnica de encaje.

Como fluido familiar, la experiencia paranormal de contacto con los muertos se reproduce en Mario, el hijo que ella tuvo con Caro y que languidece entre Rosina, quien “le llena la cabeza de historias que no deben contarse a los niños” (Chiáppori, 1986: 19), y los repentinos apagones de la luz o los mensajes ultraterrenos de su abuela. Por último, recae en el amigo que autentifica –y actualmente, narra- que esa túnica se animó y, como “un copo de espuma o una llama blanca” (Chiáppori, 1986: 65), cubrió los labios de Augusto.

1.3. El fluido verbal

Hay en “Un libro imposible” otra distribución de saberes, que Caro advierte lúcidamente, y que se vincula con las habilidades del narrador. La mencionada “manera de ensombrecer las palabras” que tiene Rosina, la narradora popular, evoca las exitosas técnicas con las que esa “forma artesanal de la comunicación”, como la caracteriza Walter Benjamin, presentada como experiencia, hace participar a los oyentes de la comunidad de los narradores y posee un poder encantatorio, que “Se parece a los granos de trigo que durante milenios durmieron, en un aire denso, en las cámaras subterráneas de las pirámides, y que han conservado hasta hoy su poder germinativo” (Benjamin, 1986: 195). La sombra que Rosina deposita en las palabras alude metonímicamente a los efectos que producen sus –nuevamente el término- “relatos *sombrios* del tiempo de Rosas y sus leyendas de duendes gauchescos” (Chiáppori, 1986: 25 –subr. mío-): el miedo, el temor reverencial. Y en este punto, a pesar de las distancias culturales, Caro quiere ser el equivalente de su criada, en el terreno de la cultura letrada.

Con un gesto que puede calificarse como inaugural en nuestro sistema literario, Chiáppori estetiza el universo narrativo, produce una autorreferencia al introducir la figura del escritor, aun con las peculiaridades de Caro. Si éste recurría a la experiencia de la fusión de su persona y de la de su mujer en una zona astral, el objetivo no se agotaba en la investigación espiritista, sino que convertía a ésta en el insumo para la producción del arte, a través de su capacidad extraordinaria de desindividuación; bastaba, “para verla encarnar una vida imaginaria, con hacerle una descripción exaltada del momento patético. [...] Poco después ella era la otra, la ‘imaginada’. Por eso he dicho encarnar. Allí no había sugerencias, sino una verdadera transfusión de espíritus.” (Chiáppori, 1986: 60). Sin embargo, la escena más arriesgada de representar –vivir- una agonía de estrangulamiento terminó materializándose como sugestión fatal. Caro había idealizado su método de creación artística como una “revolución literaria”, que cambiaría la concepción vigente desde Homero hasta Lessing, puramente representativa porque “En lugar de reproducir objetivamente las cosas y las personas, transmítese la impresión causada en el espíritu del narrador” (Chiáppori, 1986: 58). Sin embargo, la muerte de Anna María lo desaloja del lugar del autor de un libro, que nunca pudo escribir ahogado por la experiencia real, para depositarlo en el rol del asesino y en la patología de la afasia.

Tanto Rosina como Caro tuvieron un punto de encuentro en la exploración del *espanto*, aunque Rosina, con sus medios tradicionales, con éxito y sin riesgo de vida, fue la única que pudo llegar a la instancia del relato.

Chiáppori representa en el libro imposible la utopía frustrada de la modernidad. Rosina no intentó revolucionar la literatura, pero es capaz de narrar, mientras Augusto Caro inaugura la legión de escritores fracasados de la literatura argentina, simultáneamente al protagonista de *El triunfo de los otros*, de Roberto Payró (pieza estrenada el mismo año de *Borderland*). Fracaso mayor de la cultura letrada, Caro, cuya última intervención verbal es la confesión del asesinato de su mujer, resulta ser el más parecido al retrato de Rops. El alquimista de *L'Incantation*, aunque referido intencionalmente a Pablo Lasca en el comienzo, no hizo más que acercarse al autor culto y marcar las semejanzas entre ambos perversos que sacrificaban a sus mujeres en función de su propio placer.

El texto se transforma en autorreferencial, e introduce –a diferencia de los cuentos decadentistas de Lugones, atravesados por lo científico– una teoría estética que acompaña y produce lo fantástico. De esta manera, lo sobrenatural es un acontecimiento que le ocurre, paradójicamente, al que escribió o querría haber escrito un episodio hiperrealista, testimonial. Como afirma el narrador de “La otra muerte”, de Borges, “creeré haber fabricado un cuento fantástico y habré historiado un hecho real”.

De todos modos, el hecho de que no se trate de un texto realista deja al descubierto lo “disfrazado” de un conjuro artístico-espíritista que no es más que una versión nueva de los conjuros populares a los muertos, con la diferencia de que aquellos pegados al saber tradicional responden al mandato de “no tentar al demonio”. La incertidumbre acerca de la manifestación de lo sobrenatural en esa prenda femenina que se agita sola en el aire simplemente pone en su cauce el atrevimiento desmesurado del artista, y la audacia del testigo que “vive para contarlo”.

La creencia en lo sobrenatural se manifiesta, de esta manera, en un proceso incompleto que organiza un mapa social diferenciado desde el cual se recorta con más contundencia el saber popular en tanto éste no problematiza, del saber “moderno” que indaga estas fronteras de lo conocido. Los resultados están asociados a los nuevos terrores (Gutiérrez Girardot, 1994) que están escrutando ciertos intelectuales de la época, y la literatura ensaya mediante su categoría problematizadora de lo fantástico ese nuevo orden.

Pensado como contracara del interés etnográfico de autores como Joaquín V. González, puede retomarse el efecto crítico del uso del *fantasy* propuesto por Fredric Jameson: en el modernista el campo de lo legendario (y del *fantasy*) permite explorar, en la cultura como texto y desde los textos de la tradición cultural literaria, “su sentido del empobrecimiento y constricción radicales de la vida moderna” (1989: 109).

Por otra parte, “Un libro imposible” presenta un notable interés por desplegar las capacidades de dos sistemas de producción simbólica que también aparecen diferenciados por su enfrentamiento: el saber y las creencias se organizan en relatos, y también corresponden a prácticas opuestas, que en este caso están depositadas paradigmáticamente en una narradora oral, del personal de servicio, y en un autor letrado, el patrón. La efectividad de la primera aparece opacada en principio por la incompatibilidad con su receptor, ese patrón que le niega valor de verdad a sus relatos, para luego reaparecer en toda su efectividad cuando haya que rescatar esos relatos para tender un hilo de causalidad en torno de los acontecimientos

inexplicables. Por el contrario, el patrón-que-escribe terminará afásico, sin completar siquiera la producción de su texto, que apenas esbozado lo supera y le provoca la muerte.

2. Estructuras de sentimiento y prácticas narrativas

Estructura de sentimiento o “estructura del sentir” es la expresión que eligió Raymond Williams para crear una “hipótesis cultural” (1980: 155) que le permitiera entender procesos del “presente social” (no de un pasado coagulado) y exteriores, germinales o previos a su manifestación en conceptos formales como los de “concepción de mundo” o “ideología”. Le interesa una zona de la experiencia social de la cultura que puede localizarse en el nivel de “los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente”, en una conciencia práctica actual, en proceso y con variadas relaciones respecto de las creencias sistemáticas o formales.

Esta estructura de sentimiento suele prefigurar –por eso su valor alternativo como instrumento- lo que luego será integrado por instituciones y formaciones. El caso del Modernismo en la Argentina abre las preguntas acerca de cómo se experimentó tanto la modernidad como proceso social y económico, como el recambio en las experiencias culturales, que se expresan en muchos casos como trazado de nuevas sincronías en las que a su vez las relaciones cosmopolitas devuelven una nueva percepción de la tradición y del pasado.

Algunas afirmaciones de ambas orillas de los continentes americano y europeo permiten obtener cruces y coincidencias. En enero de 1882, José Martí publicaba una crónica en La Habana (reproducida en diciembre de ese año en *La Nación* de Buenos Aires), titulada “Oscar Wilde”, en la que proponía: “...No desdeñemos lo antiguo, porque acontece que lo antiguo refleja de modo perfecto lo presente, puesto que la vida, varia en formas, es perpetua en su esencia, y en lo pasado se la ve sin esa ‘bruma de familiaridad’ o de preocupación que la anubla para los que vamos existiendo en ella. ...” (1963: 365). Pocos años después, hacia el final de esa década, el mismo autor irlandés invocado con el beneplácito de la novedad por el escritor cubano, afirmaba en su ensayo “El crítico artista” que

Creo que con el desarrollo del espíritu crítico podremos llegar al fin a comprender, no solo nuestras propias vidas, sino la vida colectiva de la raza, haciéndonos así absolutamente modernos en el verdadero sentido de la palabra modernismo. Pues aquel para quien el presente es la única cosa presente, no conoce nada del siglo en que vive. Para comprender el siglo XIX hay que comprender también cada uno de los siglos que le han precedido y que contribuyeron a su formación. (Wilde, 1990: 946)

Así como abundantes testimonios ofrecen una apreciación expectante y positiva de los cambios y avances asociados con la actualidad y el progreso, otros –como los recién citados- dan cuenta de una actitud que busca profundizar la experiencia cultural e histórica como la más acumulativa y abarcativa para expresar el presente³, y también otros manifiestan la

³ El Modernismo acumula en su discurso una variedad de elementos “emergentes”, “residuales” y “arcaicos” (también en términos williamsianos) y por lo tanto permite pensar las distintas

inquietud y experimentan de forma disolvente la marcha de la modernidad. En este último caso se reúnen las especulaciones en torno de la decadencia, noción que a pesar de alimentarse de variadas fuentes intelectuales (filosofías nihilistas, positivismo, darwinismo social) no se define sino como aproximación, como estructura de sentimiento:

...un alto grado de desarrollo tecnológico parece perfectamente compatible con un agudo sentido de decadencia. No se niega al hecho del progreso, pero un número cada vez mayor de gente experimenta los *resultados* del progreso con un angustiado sentido de pérdida y alienación. Una vez más el progreso *es* decadencia y la decadencia *es* progreso. (Calinescu, 1991: 154. Subr. en el original)

En algunos casos, como el paradigmático de Wilde, la decadencia no tiene connotaciones negativas: es estructura sobre la que se monta la celebración del individuo crítico, plenamente autoconsciente del punto avanzado del desarrollo cultural contemporáneo⁴. Graciela Montaldo afirma la doble operatividad del Modernismo: una renovación estética radical en la literatura culta y una diseminación por los campos más triviales de la vida social (1994: 36), frente a la diversificación de las pautas de producción literaria en el marco de la democratización de las sociedades latinoamericanas. El artista, entendido como intelectual crítico, puede absorber bajo la órbita de sus intereses y de su acción las distintas jerarquías de la producción escrituraria: los géneros literarios y los periodísticos.

2. 1. Lo “inexplicable” y las nuevas inflexiones de lo fantástico

Leopoldo Lugones, en *Las fuerzas extrañas*, que como volumen apareció sólo un año antes de *Borderland* (esto es, en 1906), yuxtapone diferentes “casos” de fenómenos irreductibles a los paradigmas de conocimiento y creencias que los debían respaldar en cada caso: maravilloso (sobrenatural religioso), fantástico (sobrenatural en horizonte racional – científico) y una manifestación aislada que no integra las opciones anteriores: “El escuerzo”, donde los códigos socioculturales están enfrentados en torno de creencias populares acerca del daño que pueden

temporalidades (Montaldo, 1994: 26). La versatilidad hacia lo europeo marcó a los modernistas, agrega Montaldo; en sus textos se fueron mezclando el *spleen* y la euforia por el relativo engrandecimiento de sus países; el positivismo y el esteticismo; la reverencia a la estatuaria griega y la precolombina; la lucha política o la necesidad de articular una nueva lengua (1994: 31-32). Este rasgo aparece como constante en las definiciones contemporáneas del movimiento; cf. una de las más difundidas, de Federico de Onís: “...el escritor americano al afirmar y realizar algo nuevo no niega lo anterior ni renuncia a ello, sino que lo integra en una superposición de épocas y escuelas que conviven armónicamente en una unidad donde están vivos y presentes todos los valores humanos del pasado” (1968: 40)

⁴ Calinescu considera que el concepto de decadencia de fines del siglo XIX tiene algunos rasgos distintivos respecto de otros ciclos históricos; esta peculiaridad se asienta precisamente en la noción más específica de “decadencia cultural”, y culmina con la aparición del movimiento francés entre las décadas de 1880 y 1890, pero principalmente muestra el proceso “a través del cual la decadencia se hace autoconscientemente moderna” (1991: 154).

hacer deliberadamente los animales al hombre. Por una parte, la criada y su creencia positiva acerca de que los escuerzos "se vengan" del que los mata; por otro, la joven mujer a cargo del niño protagonista y su escepticismo. Como se verá más adelante, estos saberes están puestos a prueba en las habilidades para narrar oralmente (cap. XII).

La composición de los volúmenes de cuentos de ambos autores demuestra una voluntad que "Un libro imposible" desarrolla a escala reducida aunque en toda su plenitud: abarcar el cuadro completo de lo sobrenatural en el mundo moderno, aunque sin ocultar el interés por mostrar lo heterogéneo y el segmentado perfil sociocultural de esas tendencias.

El protagonista del cuento de Chiáppori se ampara en los contactos con lo sobrenatural a los que solo se habilita a un iniciado. Esta restricción responde al intento por cultivar una versión más sofisticada de lo sobrenatural, que en este caso, como en todos los que interviene el espiritismo o la teosofía, tiene un sentido trascendentalista.

Jean Pierrot (1977) hizo notar el desprestigio que comenzaba a asumir, a los ojos de los decadentes, lo sobrenatural demoníaco; las búsquedas espiritualistas que se aproximaban a prácticas más heterodoxas: ocultismo, hermetismo, meditación oriental, relocalizaron los puntos de tensión en los que se manifiesta la amenaza de lo sobrenatural. No ya la presencia de la tradición fabulosa, sino contactos con epicentro en los distintos focos de la sensibilidad humana: lo mórbido, en sus gradaciones de lo delicado y frágil a lo enfermo, y también por alusión al interés malsano, mal dirigido, por lo desagradable; sugerencias psicológicas y patologías lindantes con la locura; desequilibrios que alteran el sistema sensorial, entre otros tópicos que requieren una predisposición peculiar, selectiva, hacia otras dimensiones de la realidad.

Los decadentes, y por extensión los modernistas, trazaron el relieve de sus figuras ideológicas en el fondo del positivismo de época, al que no negaron, sino que restringieron a la aceptación de los logros empíricos, lo que dejaba librado a la especulación trascendentalista el terreno de lo aún no racionalizado ni reglado. La imaginación finisecular se entusiasmó así ante las tendencias irracionalistas que postulaban lo incognoscible como categoría exploratoria del potencial psíquico humano, de su tensión hacia los pliegues de una realidad amplia, compleja y aún desconocida⁵. La figura emblema de esta concepción ancilar de la ciencia es Camille Flammarion, niño prodigio que abrazó con vehemencia los estudios astronómicos y poco después creencias espiritistas, a las que proyectó en especulaciones acerca de la existencia de vida en otros planetas y del fin del mundo. Las experiencias espiritistas mismas estuvieron permanentemente atravesadas por la necesidad de creer en su realidad material, y en los

⁵ "De plus, son sientisme confiant du debut a fait place peu à peu à peu une attitude beaucoup plus nuance, où se révèle l'influence des idées à la mode relatives à l'Inconnaissable: si la science nous apporte des résultats certains, elle ne peut éclairer qu'une partie de la réalité, celle qui correspond à l'étendue de nos sens. [...] au fantastique fondé sur le surnaturel se substitue pour lui un fantastique fondé sur l'idealisme transcendantal, un fantastique où le surnaturel devient le supra-sensoriel, ou l'extra-sensoriel" (Pierrot, 1977: 186)

debates acerca de su confiabilidad científica, a pesar de su más que frecuente caída en trampas, mistificaciones y estafas.

Opuesta a la periodización que agrupa a los autores de la década de 1880 como un grupo generacional, Gioconda Marún los incluye en un panorama previo, reconocible en el despertar intelectual de la década anterior. La abundante circulación de literatura simbolista, y a través de ella de Poe, es para esta autora indicador de la constitución temprana del Modernismo en la literatura argentina. Coincide con Ángel Rama (1985b) en elegir un criterio histórico y cultural, de modo que ya los cambios se localizan en relación con la irrupción del positivismo y de otras tendencias sociales en la década de 1870 y se adelanta a la periodización que atribuye la gestación del movimiento al liderazgo y la intermediación de Rubén Darío hacia fines de los ochenta. En este marco,

La presencia simultánea del ocultismo y de lo fantástico como elementos definidores del modernismo, no ha sido suficientemente señalada por la crítica. En la Argentina estas dos manifestaciones surgen tempranamente en la prosa a analizar en la *Ondina del Plata* y la *Revista literaria*, índice de una actualización o universalización de nuestra literatura en consonancia con las producciones europeas. (Marún, 1993: 43)

Entre 1875 y 1890 Marún registra el abundante ingreso de escritores que incorporaron el ocultismo en su literatura (E.T.A. Hofmann, Honoré de Balzac, Edgar A. Poe, Theophile Gautier, Catulle Mendès, Theodore Banville, Charles Baudelaire, Gabriele D'Annunzio) y, en algunos estudios clásicos sobre la Generación del 80, se considera que el positivismo y su actitud de libre examen "conduce a la formación de la literatura fantástica y de ciencia ficción", con el referente más visible del período: Eduardo L. Holmberg (Jitrik, 1982: 81)

El arco que se abre con Holmberg, atravesado luego por la difusión del cuento fantástico de otros modernistas en nuestros medios literarios, y finaliza en colecciones como la de Lugones y de Chiáppori, se superpone con el período de la modernización literaria latinoamericana, extendida entre 1870 y 1910 (v. Rama, 1985b). Significativamente, Holmberg tiene una trayectoria tan extensa que abarca el período completo, y a su vez un autor central para el sistema literario nacional como Lugones suspende la escritura de este tipo de textos hasta sus *Cuentos fatales* (1924)⁶; abre un paréntesis coincidente con el arco temporal señalado.

2. 2. La lógica del coleccionismo y las aproximaciones a lo rural

⁶ "El paréntesis que media entre este libro [*Las fuerzas extrañas*] y la publicación de *Cuentos fatales* (1924) corresponde en líneas generales a un período de esterilidad equivalente en la literatura fantástica argentina que Nicolás Cócara sitúa entre 1910 y 1921. No parece aventurado afirmar que los *Cuentos fatales*, aún admitiendo que adolecen de imperfecciones técnicas y estilísticas, reanudaron, en los años veinte, aquella corriente interrumpida, ni es casual que dos años más tarde se reeditaran *Las fuerzas extrañas*" (Mora Valcárcel, 1977: 207).

Estas búsquedas de lo absoluto, lo desconocido y lo inefable en un mundo que cree en principios materialistas, sin dudas inaugura una percepción de lo trascendente que se diferencia de la ofrecida por los contenidos abstractos de las religiones seculares, e incorpora estas problemáticas en el cuadro de la Modernidad. Junto con el interés combinado por Europa, Estados Unidos y Oriente, esta complementariedad que encuentran los modernistas entre opuestos culturales pone en juego una actitud general que se ha reconocido como sincretismo:

...Como toda modernización, no fue el reflejo de una crisis coyuntural de la cultura europea, sino una actualización histórica de mucho más amplio radio artístico y filosófico que deparó un producto sincrético en que se conjugaron dos coordenadas: la representada por la vasta tradición universal de las letras vistas a través de la conciencia moderna y la correspondiente a la enraizada tradición cultural interna de América que había impregnado los mecanismos de percepción y valoración. (Rama, 1985: 92-93)

Así como la biblioteca para los modernistas organiza y permite procesar gran parte de la experiencia moderna, otros procedimientos les permiten aprehender algunos fenómenos de la sociedad que les toca vivir.

La sociabilidad vinculada a la práctica de la conversación también formó parte del repertorio de intereses modernista. En el círculo social de referencia, los géneros de la conversación adoptan múltiples variantes en su formato y ejecución.

La conversación, recuperando alguno de los sentidos originarios de "intimidad" o "reunión, asamblea", fue durante siglos motivo de tratados y manuales para orientar los usos sociales del lenguaje. El hablar temas generales, acomodarse a las competencias de los asistentes, no demostrar excesivo saber, no hablar acerca de uno mismo, fueron prescripciones constantes en los países europeos -Italia, Francia, Inglaterra- que analizó Peter Burke; en un nivel amplio, las regulaciones surgen en relación implícita con "una creciente preocupación registrada en el período moderno temprano por el control de la violencia, de la desviación y hasta del modo de hablar, de las actitudes y de los gestos" (1996: 141). Hay que esperar hasta el siglo XVIII, dice el mismo historiador, para escuchar voces autorizadas que auspicien una mayor espontaneidad, al tiempo que el surgimiento de nuevas instituciones donde la charla informal se considera objetivo de la sociabilidad interna: salones, clubes, cafés y asambleas públicas (Burke, 1996: 142-144).

Observada desde la ortodoxia de este género de la oralidad, la *causerie* que gesta el *gossip* o chisme, viola las reglas de la cortesía más aconsejadas por los manuales y los tratados sobre el tema. En nuestra cultura de entresiglos la charla fue modelizada, en términos de Florence Dupont, como un género escrito con rasgos muy particulares. Transcripta en una sección periodística por Lucio V. Mansilla en el diario *Sud-América* desde 1888 (recopiladas en libro entre 1889-1890), desde su constitución irrestricta (o que al menos brinda esa imagen) por el uso libre de la digresión y la expansión permitió, a pesar de hacerse un género público, conservar limitaciones respecto de los lectores: gran cantidad de autorreferencia "endogámica"

excluye a quienes no están al tanto de la vida privada de los participantes o aludidos. Le hace sostener al nuevo medio escrito-periodístico una carga de instantaneidad que se resiste a la autonomía relativa del texto diferido y sostiene la trasposición de la charla entre iguales como ejercicio de reconocimiento más que de conflictividad.

La *causerie* tiene una diferencia importante respecto de los diálogos de CyC y es que no pretende ser ficcional en el sentido convencional de ofrecer un universo de referencia otro respecto del perteneciente al enunciador. Por lo tanto, más que en la objetivación del diálogo, el atractivo de ese género radica en el dialogismo (v. Bobes Naves, cap. V) “ejecutado” entre el autor y el lector textuales en el momento en el que se consume esa charla escrita por Mansilla. La aparición en sus textos de un secretario con el que interactúa es un procedimiento más destinado a la puesta en superficie de la trasposición de la oralidad en la escritura, a partir del dictado, que de recepción modelo, porque en realidad comparte situación con Mansilla, de quien percibe todos los signos kinéticos, proxémicos y paralingüísticos⁷, que los lectores del diario no tendrán. De todos modos, insinúa una compleja doble oralidad: “por una parte, haber sido contadas estas *Causeries* en un club o en un salón, en la charla amable con amigos, y por otra, el posterior dictado al secretario, que conlleva la memorización previa de algunas partes, reiteraciones y mecanismos mnemotécnicos.” (Carricaburo, 2000: 74). Ricardo Rojas, en su *Historia*, fue contundente en cuanto a la diferencia entre Mansilla y Fray Mocho: del primero dice que “No era poeta: no sabía imaginar sino recordar. No era dramaturgo: no sabía hacer hablar, sino hablar. Todos los libros de Mansilla son confidencias anecdóticas, es decir: recuerdos hablados”, mientras que del segundo destaca admirativamente que poseía “el don fonográfico de recoger los diálogos ajenos” (1960: 432 y 460-461).

No obstante, la apertura y la curiosidad de los modernistas los llevará a recopilar otros diálogos, diferentes de los propios. Emilio Becher, separado de su amigo Emilio Ortiz Grognet cuando éste dejaba la bohemia porteña para volver a su Rosario natal, mantenía una correspondencia que fue difundida luego de la muerte de este último, en 1932. Junto con los envíos de novedades acerca de las notas periodísticas de Buenos Aires, Becher en sus contactos de 1904 “recorta” fragmentos de textos que lee o escucha para enviárselos como cita en esa otra casi-conversación escrita que es la epistolar:

En carta de febrero de ese año, envía a su amigo una conversación oída en el tranvía (Becher en realidad dice “tramway”), acerca de la revolución uruguaya, recreada con notación dramática, que comienza de la siguiente manera:

1ª voz: “... -Sí, el coronel Basilisio Saravia es hermano de Aparicio Saravia.

2ª voz (interrogante) - ¿Sí?

1ª voz: -Sí, sí ... Aparicio Saravia es hermano de Basilisio Saravia ... Así que son hermanos...

2ª voz: - ¡Qué cosa!

1ª voz: -Yo digo que es una cosa mala. ... (Becher, 1937: 287)

⁷ “...En la antigua retórica, la digresión era la parte móvil que sostenía el espectáculo de la oralidad. Mansilla produce, como nadie, la inversión rotunda de proponer la digresión como espectáculo de la escritura” (Iglesia y Schwartzman, 1995: 13)

Becher aunque se extiende varias líneas más, no la recrea completa, y lo que le interesa, luego de una didascalia que indica elipsis, es el comentario con el que cierra una de las voces: "Es gaucho y hace la gauchada". A través de la advertencia "Te doy mi palabra de honor de que la conversación es auténtica, en *todas* sus partes" está registrando un presupuesto común de estos amigos modernistas: la palabra de los sujetos populares resulta absurda, y por este motivo increíble. No recibe mayores comentarios ni análisis, hay sobrentendida una misma evaluación peyorativa. Sin embargo la estima lo suficiente como para ponerla por escrito y compartirla.

El 4 de abril de ese mismo año, transcribe otro diálogo, "de Jueves Santo":

Mi cocinera –vieja criolla- discute los detalles de la alimentación de vigilia:

-Melón, no se puede comer.

- ¿Por qué?

- *Porque tiene tripas*. Nada de lo que tiene tripas se puede comer.

- ¿Y el pescado?

- ¡Ah!, pero el pescado es de otra laya. Vea con lo que sale...¡El pescado! (Becher, 1937: 292. Subr. en el original)

En el nuevo sistema del fluido epistolar, este diálogo popular convive, para quien lo lee en continuado, en una yuxtaposición con los opuestos culturales: con los dichos de otros miembros de la bohemia porteña, o con recortes de lecturas, como la del *Quijote* o, en las antípodas absolutas, con episodios de la biografía de uno de los referentes del Decadentismo, el admirado Villiers de l'Isle Adam, que también son transcritos por Becher.

Más que autorreferencial, como la *causerie* de Mansilla, esta recolección de diálogos y de citas de libros está destinada a enhebrar diferentes textos en lo que Montaldo denominó una "nueva sintaxis", organizada sobre la yuxtaposición de materiales diversos "que la modernidad pone en escena" (con las Exposiciones Universales como parámetro de un "mapa del mundo"), donde se somete a las diferentes expresiones culturales a confrontaciones y se aprecian las diferencias, aunque superpuestas en una nueva superficie que es la de la representación (1994: 29).

El diálogo popular es percibido como *objet trouvé* e integrado en "El gran descubrimiento: los poderes secretos del lenguaje coloquial" como "crítica e incandescencia, el lugar común transformado en imagen insólita" (Paz, 1986: 115). Los fragmentos forman parte de un conjunto nuevo, el cuadro de predilecciones y curiosidades de ese sujeto que se hace dueño de la representación que es el autor. Esta actitud fetichista ante el dato seleccionado y extraído de la realidad da cuenta de una encrucijada donde el objeto ya no constituye una curiosidad, digna de nostalgia, propia del gabinete del anticuario, sino que

forma parte de una serie, pierde su función original y se vuelve relativo al sujeto que organizó la serie: el coleccionista⁸.

Becher es consciente de que acumula diálogos de una serie a la que él denomina "bêtises" ("Para nuestra colección de bêtises te envío el siguiente diálogo de Jueves Santo", 1937: 292), término que más allá de revelar su poliglotismo, hace dos remisiones simultáneas: por un lado, a esos personajes de sus diálogos como "tontos", o "necios" (significado de "bêtise", más allá de su raíz en "bestia"); por otra, una autorreferencia a través de otro uso de la palabra: si "bêtiseries" se llama también a ciertos caramelos cruzados por una raya de color (con origen en un fallo o "tontería" del artesano que los elaboraba), puede proponerse de qué manera "degusta" o disfruta como una golosina ese casual encuentro con la palabra de los otros y la atribución de una función nueva en el circuito epistolar⁹.

El coleccionismo, como lógica privada para incorporar los objetos del mundo exterior, les permitió a los modernistas la conquista de lo prosaico, de acuerdo con los rumbos en los que una segunda fase del movimiento reorienta sus intereses artísticos¹⁰, y los ayudó a revisar los estereotipos culturales de lo nativo. El intelectual modernista tiene que conjugar múltiples funciones, todas ellas vinculadas: una hacia su identidad nacional, otra de alianzas profesionales, como autor, en el plano de las industrias culturales, y otra de "alianza cultural entre culturas periféricas"¹¹ frente a la amenaza de nuevos esquemas imperialistas, que impulsan a estrechar lazos entre la latinidad. Lo realiza con su inmersión en la "industria cultural" (en términos de Montaldo, 2000) y manteniendo cierta ilusión de aura que les preservaba el lugar como artistas para sus textos, aun moviéndose en las redes del mercado periodístico.

⁸ Agrega Jean Baudrillard, para corroborar el carácter abstracto y antimimético de la colección, que "Los objetos no nos ayudan solamente a dominar el mundo por su inserción en series instrumentales, sino que nos ayudan también, *por su inserción en series mentales*, a dominar el tiempo, al discontinuarlo y al clasificarlo conforme al mismo modo que a los hábitos, al someterlo a las mismas limitaciones de asociación que ordenan la colocación en el espacio" (1997: 107)

⁹ En carta anterior, del 5 de febrero de 1903 Becher ya estaba pensando en "un importante descubrimiento mío en el vasto e inexplorado territorio de la *bêtise* humana" (1937: 165) cuando transcribe para Ortiz Grognet un poema didáctico que aconseja no hacer desarreglos con el cuerpo y cuidarlo de los vicios; también vuelve sobre esto con otro diálogo, esta vez una de las "manifestaciones de la imbecilidad escolar", una conversación entre el 25 de Mayo y el 9 de Julio (1937: 416).

¹⁰ Octavio Paz señala la apertura a lo cotidiano en la segunda fase modernista: "No obstante, el cambio fue notable. No un cambio de valores, sino de actitudes. El modernismo había poblado el mar de tritones y sirenas, los nuevos poetas viajan en barcos comerciales y desembarcan, no en Citera, sino en Liverpool; los poemas ya no son cantos a las cosmópolis pasadas o presentes, sino descripciones más bien amargas y reticentes de barrios de clase media; el Campo no es la selva ni el desierto, sino el pueblo de las afueras, con sus huertas, su cura y su sobrina, sus muchachas 'frescas y humildes como humildes coles'. Ironía y prosaísmo: la conquista de lo cotidiano maravilloso" (1986: 114)

¹¹ Lo propone Graciela Montaldo (2000) al analizar la opción de los intelectuales por el hispanoamericanismo como "alternativa de los letrados en conjunto frente a los cambios que las identidades nacionales están atravesando; pero, fundamentalmente, parece ser la alternativa de la clase intelectual frente a los desplazamientos y reacomodos de la esfera de la cultura impactada por los cambios de la industria cultural."

Un grupo de crónicas aparecidas en CyC puede relevarse como muestra del tratamiento distanciado del universo rural y criollo de autores vinculados con el Modernismo.

En "Un gaucho en París", Charles de Soussens (1902) se incorpora como protagonista, junto con otro personaje real, el poeta español Machado (no se aclara si Antonio o Manuel), en un episodio callejero en la capital francesa. Ambos bohemios, con escasos o nulos capitales, favorecen a un "paisano de Guaminí" que encuentran en la calle, varado por haber perdido su empleo en el barco que lo había llevado como arriero a Buenos Aires y luego a Europa como "pastor a bordo". Soussens, como representante de su país original, oficia las veces de anfitrión, pero también ostenta su doble nacionalidad, dado que por residir en la Argentina puede entablar un diálogo con un extranjero que, ajeno al cosmopolitismo de los *rastacueros*, no tiene siquiera competencias culturales urbanas. Soussens elige el registro adecuado para interpelarlo y resaltar su gran diferencia: "-Aura, Juan Moreira, largá tu milonga. Se la explicaré a estas condesas que te tragan con tamaños ojos, como si fueses nada menos que don Bartolo". Elige un estereotipo en el héroe de folletín, lo trata con excesiva familiaridad ("largá tu milonga"), se burla de las *cocottes* ("dos nocturnas doncellas") por la ironía del rango social que les atribuye, y entabla una complicidad por fuera del circuito de la anécdota con los lectores, a quienes en CyC se los había acostumbrado a interponer la figura de Bartolo(mé) Mitre como el personaje más representativo de la realidad nacional.

La comicidad del personaje rural se basa en el recurso ya practicado en la tradición gauchesca: confrontar el personaje local con un panorama hipercivilizado y producir el extrañamiento: "...Después estuvimos en Ternerifa, donde hay camellos... ¡pero tan jorobados por el oficio! ... y también en Madera, donde los bueyes arrastran carros sin rueda. ¡Así son los países salvajes!". También la bivocalidad se activa cuando, a través de la voz del gaucho, Soussens bohemio critica la indiferencia moral de las clases más acomodadas; se le pregunta si no encontró algún compatriota que lo ayudara, y contesta que

...a varios he seguido desde el teatro de la Opera. Uno me dio 5 francos, pero eran falsos y casi me ponen preso. Otros me dijeron que habían venido a París con justo lo necesario para la familia. Supe la dirección de un ricachón que había sido algo en los bancos y lo esperé en la puerta de su palacio. Me dio un cobre, diciéndome: 'No estoy como pá mantener un haragán piojoso como vos'. Le retruqué: '¡Más piojosa será su madre!' y le tiré la moneda a la cara y me largué como avestruz...

En la superficie exterior al diálogo, la de la caracterización de los personajes y de la anécdota, esta bivocalidad en un primer momento resalta la diferencia, pero en una segunda instancia produce la identificación entre el estatuto más "bajo" del artista y el más bajo de la mano de obra. Soussens ayuda económicamente al gaucho, pero a costa -como buen bohemio que no goza de "efectivo"- de dejar su sobretodo en prenda en el restaurant donde los atendieron.

Unos años después, la revista introduce un personaje ficcional que aparece esporádicamente protagonizando relatos breves: Tartarín Moreira. El autor, Juan José de Soiza Reilly, firma con un seudónimo, Agapito Candileja, coincidente con su propia

ficcionalización como compinche de correrías del protagonista. En “Tartarín Moreira en París (psicología popular)” (1908) Soiza Reilly vuelve a combinar lo criollo con lo europeo invirtiendo el estatus social del personaje local y eliminando el bivocalismo del caso anterior. Aunque con mayor grado de ficcionalización que la anécdota de de Soussens, hay una fuerte correferencialidad: Agapito Candileja es periodista y en este caso él funciona como testigo extrañado de las costumbres de su propio compatriota, quien declara con absoluta irresponsabilidad moral que “Me divierto de una manera bárbara. Todas las noches me reúno con una patota de muchachos criollos y armamos cada bochinche nacional que da gusto...”.

El extrañamiento tiene variados procedimientos formales: apela a la notación dramática de la didascalia; produce un discurso disfórico para enunciar la conducta escandalosa de los hijos juerguistas de las nuevas fortunas porteñas y de los altos cargos de gobierno (“...El doctor González, con una botella de champagne, daba de beber al piano. El hijo del estanciero repartía trompadas a granel mientras el hijo del ex presidente distribuía luisas a los mozos del café que, con una mano, se atajaban los botellazos y con la otra apretaban las moneditas de oro...”) y, finalmente, reduce a un dato de la biblioteca del narrador la evaluación del episodio: “Yo, alegre y siempre soñador, pensé, ante tan hermoso espectáculo, en el cuadro ‘El Malón’, del pintor Della Valle... ¡Y me reía! [...] Y pensé que Tartarín Moreira llegará a ser, porque lo merece, presidente de la república o escritor académico...”. El mismo personaje es un híbrido cultural y literario al mismo tiempo, por su nombre y su genealogía, que el texto recuerda aunque haya aparecido en números anteriores¹²: hijo de Juan Moreira y nieto de Tartarín de Tarascón: descendiente de criollo y de francés y a su vez de héroe romántico y de pícaro, aunque se sugiere que, paradójicamente por “nuestra bonita manera de farriar” eran “criollos puros”.

El dato del cuadro de Della Valle permite sugerir la evaluación bivalente del “salvajismo civilizado” de los nuevos ricos (pocos años después presente en *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* de Roberto Payró, 1910). El modernista extrapola, recombina, articula en una nueva serie y reduce las distancias de lo ajeno porque activa unas competencias culturales que le permiten explicar lo desconocido por lo conocido, aunque esos saberes que integran lo conocido tienen coherencia porque forman parte de esa biblioteca que Michel Foucault asocia con una nueva forma, moderna, de poblar la imaginación literaria:

Es que el siglo XIX ha descubierto un espacio de la imaginación cuyo poder sin duda alguna no había sido intuido por el período precedente. Este nuevo lugar de los fantasmas no es ya la noche, el sueño de la razón, el incierto vacío abierto ante el deseo: es por el contrario la vigilia, la aplicación infatigable, el celo erudito, la atención acechante. Lo fantástico puede nacer de la superficie negra y blanca de los signos impresos [...] Lo fantástico ya no se lleva más en el corazón: no se lo acecha tampoco en las incongruencias de la naturaleza; se lo

¹² Se trata de dos textos aparecidos durante 1907: “Una farra carnavalesca de Tartarín Moreira”. 437, 16/2 y “El diputado Tartarín Moreira”. 446, 20/4. Posteriormente serían integrados en la novela *La ciudad de los locos, aventuras de Tartarín Moreira* (1914) del mismo Soiza Reilly.

extrae de la exactitud del saber; su riqueza se halla virtual en el documento. Para soñar, no hay que cerrar los ojos, hay que leer. ... (1987)

Otras crónicas promueven un contacto inverso: el elemento extranjero en el medio rural. En "El archiduque fantasma" (1906), que también Soiza Reilly firma con un seudónimo de su galería literaria, "Tartarín", se trata de un dato de absoluta actualidad, al tiempo que de un caso insólito. Un viajero francés, de apellido Lacour, prestó testimonio a CyC acerca de su casual hallazgo del archiduque de Austria Juan Nepomuceno Salvador, cuya vida novelesca era motivo de misterio desde que había abdicado de las prebendas de la corona y se había embarcado para recorrer el mundo con una bailarina y con nombres falsos. En algún momento, en su nueva identidad, había pasado por nuestro país; Soiza dice: "En 1890 reaparece Juan Orth en el puerto de la Ensenada". Había sido visto por la policía entrerriana, pero luego sus huellas se habían diluido detrás de la versión de que se había vuelto a embarcar hacia Japón. El recuento de esa "vida novelesca" se reaviva cuando Lacour narra su encuentro casual con el personaje en una estancia cercana al Río Negro, y Soiza lo transcribe poniendo énfasis en el tratamiento del testimonio: "según el señor Lacour más arriba mentado y a quien dejo la palabra, saltando por encima de ciertos escrúpulos geográficos, étnicos y hasta cronológicos". Los indicios que permitieron el reconocimiento de la celebridad europea, trasmutada en otro seudónimo más regional, "Don Ramón", son los propios de la tradición literaria: Lacour llegó a la estancia del personaje y un gaucho le convidó agua en un cubilete que tenía tallado el escudo regio; del mismo modo, Lacour era tan fisonomista que descubrió en el supuesto Don Ramón, "¡oh, perspicacia!, hasta el ligero prognatismo de los Hapsburgos (sic), adivinado bajo la tupida barba". El recurso a los diálogos multiplicados y transcriptos en la nota (Lacour con Orth; Lacour con CyC) crea y rompe el criterio de verdad periodístico, especialmente cuando el cierre plantea la ambigüedad: "...si cualquier día no sale por ahí otro señor Lacour, denunciando la presencia del archiduque en alguna caverna del Fusiyama, en el país amarillo de las geishas".

La búsqueda del color local está suspendida cuando la noticia es que una celebridad de la realeza vive en el campo argentino: "ha sido encontrado bajo el poncho del paisano, aquí, a dos pasos, como quien dice, de Buenos Aires"; "vive aún bajo el disfraz del gaucho en las pampas argentinas"; lo inauténtico no preocupa, no hay búsquedas de fidelidad ni de legitimidad. En una nota posterior, "Alfonso de Neuville en La Pampa" (1908) el equipo periodístico que introduce dialogalmente la nota pretende llamar la atención con la misma "anomalía": "¿Eh? ¿Originales de de Neuville? ¿Aquí, en este rincón que es casi el término del mundo?". Cuando llegan al establecimiento de los Marechal observan que la sala está recubierta por obras del artista plástico conocido por sus cuadros de batallas, y descubren que ese estanciero cercano a la reciente ciudad de Telén es hijo adoptivo del pintor, de quien ha recibido ese legado y de quien es también heredero.

La justificación del hallazgo periodístico explica el énfasis puesto, en el discurso de la nota, acerca de lo insólito del caso ("Caprichos de la fortuna"; "Las obras de de Neuville, en una estancia del oeste pampeano ¿Sabe usted que todavía no lo acabo de creer?"), pero también en la mirada que sabe encontrar lo heterogéneo en la realidad cotidiana: "...vemos en

el tronco de un caldén: 'El Tero. Se reciben haciendas de invernada'. -¡El Tero y de Neuville! Habráse visto algo más heterogéneo!"; esa estancia que esconde una colección de obras de arte es un "bocado de periodistas", pero también "¡Qué cueva de Aladino! ¡En La Pampa!"¹³

No es casual que estos casos hubieran sido tratados, antes y después, por el mismo Rubén Darío, más reconocido actualmente como autor modernista que escribe crónicas periodísticas, y se inspiren tanto en la pesquisa y el testimonio como en otros textos; en todos los casos, hay un libro como fuente. En lo concerniente al archiduque, Darío publicó una crónica titulada "Jean Orth y Eugenio Garzón" (aparecida en la compilación *Letras*, 1918), donde se hace eco del personaje biografiado con el mismo interés con el que se ocupa del biógrafo, un periodista uruguayo que trabajaba para *Le Figaro* y había publicado el libro *Jean Orth* (Paris-Berlín, 1908):

Jean Orth es sabido que es el archiduque austríaco, de la imperial familia atrida, que, enamorado como un antiguo estudiante romántico, se embarcó un día con la mujer amada en un navío de ignorada suerte. Con rumbo a la buscada Felicidad, se esfumó en el Misterio. Y Eugenio Garzón es el Gaucho Dandy del *Figaro* de París, que llegado a Lutecia de su Uruguay nativo, tiró las boleadoras a la Fama, y la llevó de las alas a la 'garçonière' de la rue de Courcelles, para lanzarla a todas partes, dando buenas nuevas propias y curiosas noticias del archiduque Juan de Habsburgo. (1950: 566)

Ambos son personajes para Darío, comparten el título de la nota de la misma manera que su carácter extravagante: son expatriados que lucen su peculiaridad y su diferencia en ámbitos antagónicos. El libro de Garzón, a su vez, reproduce la misma lógica: "Su vida es una novela que justamente ha tentado la pluma de un escritor de fantasía y entusiasmo, que ha hecho juntarse en el camino de la leyenda el Río de la Plata y el bello Danubio azul" (Darío, 1950: 568). Una diferencia respecto del trabajo periodístico de CyC es que el nicaragüense hace explícito un pacto para dejar la figura de Orth en el misterio, para disfrutarla como narración novelesca: "El hallazgo del príncipe hubiera sido una victoria periodística destructora de ilusiones; el triunfo literario en que me ocupó deja felizmente el campo libre a la suposición y a la imaginación" (1950: 168). CyC, con su cobertura anterior, reúne ambas posibilidades, la de la "victoria periodística" del hallazgo, con la suposición y la imaginación, activa las dos fórmulas de la literatura y la prensa popular.

Alfonso de Neuville también había sido tratado por Darío en una temprana crónica que también tuvo origen en los libros: según la reconstrucción de Uhrham (1982), "Pintores de

¹³ Observando que la reciente constitución –para esa época: fue en 1901- de la ciudad de Telén, en cuya órbita está ubicada la estancia, se debió a la tarea de complemento político de la inversión en tierras de sociedades en comandita que llevó a cabo un grupo de capitalistas franceses (uno de ellos Marechal; el principal, Alfonso de Capdeville, administrador del municipio), exitosos colonos agrícolas que modernizaron la región, los datos volcados en la nota muestran la extrapolación, la combinatoria nueva que fragmenta y aparenta crear un conjunto nuevo, que no se refrenda como insólito si se agregan datos de la situación histórica y económica de la región, y que debe atribuirse a la mirada del periodista moderno de CyC.

batallas. Detaille y Neuville" había formado parte de una serie de crónicas sobre obras de arte aparecidas en *El Correo de la Tarde*, escritas en la capital de Guatemala por Darío con un material alternativo: no los originales, que se exhibían en la Exposición Universal que el escritor debía haber cubierto en París por encargo de *La Nación* de Buenos Aires, sino con el *Tesoro de Bellas Artes modernas*. La crónica en cuestión, aparecida el 19 de mayo de 1891, se basa por este motivo en una exhaustiva descripción de los cuadros contenidos en el *Tesoro*; de su propia cosecha agrega que los cuadros de batallas de Neuville los hace "hermanos de los cuentos patrióticos de Daudet" por la exaltación que despiertan (Darío, 1950: 729).

Otras crónicas, siguiendo la combinatoria entre el campo y los textos de la cultura, opta por remitir a este verosímil instalado y resolver cómicamente la hibridez propuesta. En "Los gauchos de la campaña romana" (1908) se presenta una comunidad rural conocida como los "butteri" a los que se compara permanentemente con los gauchos locales; los epígrafes de las fotografías trabajan con la asimilación: "En una pulpería de campaña"; "Los 'butteri' con sus pingos aperados". Como excedente de las notas serias, una producción fotográfica de la sección "A través de la República. Jira de 'Caras y Caretas'" (1907) coloca bajo el título "Pérdida de un misionero en La Pampa" a un evangelizador polaco que se extravía a dos cuadras de su lugar de residencia; se lo burla por querer evangelizar a indios ya civilizados (descendientes de Mariano Rosas), que conocen instituciones como la del matrimonio, y se alude a sus pretensiones de tener prensa para su abnegada tarea, ya que va en misión con un fotógrafo (de quien se reproducen las imágenes realizadas a modo de ilustración de la nota), lo que en una lectura metaperiodística deja al descubierto el carácter construido de toda crónica.

Aunque la recolección de datos y objetos de la cultura haya sido reconocida como parte del sincretismo modernista y asociada al *bricolage*¹⁴, parece más preciso que vincularla con una actividad de comunidades tradicionales, asociarla con la distinción subjetiva y de clase que abstrae objetos de las cadenas de circulación y los redefine como una forma de propiedad privada en la nueva serie de la colección. Este gesto de alternativa a la inmovilidad de lo previamente dado y de intervención personal tiene un capítulo futuro y crucial en las colecciones de lemas, refranes y frases que adornan los carros de la ciudad de Buenos Aires, recopilados por Borges en "Séneca en las orillas" (1931).

Entendido como derivación de la actividad coleccionista de Becher, el interés por la producción verbal de las clases populares orientó a Borges para recolectar frases y lemas que vienen del "conversador orillero que no puede ser directo narrador o razonador" (1931: 180)

¹⁴ A la lógica del sincretismo le corresponde el bricolaje como procedimiento. Así surge del planteo de Ángel Rama, a propósito de la composición de *Los raros* de Rubén Darío, quien "se abalanza voraz e indiscriminadamente, como lo muestra la selección arbitraria de sus *Raros* que con justicia le reprochó Groussac, sobre un material milenario, el depósito cultural íntegro de Europa incluyendo sus paseos exóticos por el Oriente, el cual sólo era accesible a los americanos por la intermediación de libros y objetos artísticos. Procede a una recomposición que quizás Lévi Strauss hubiera definido como un típico proceso de 'bricolage' característico del pensamiento salvaje y también, como apunta en su libro, de todo pensamiento estético. Se trata de una composición de segundo, tercero o cuarto nivel: dada una rica y heterogénea acumulación de productos culturales, reconocerlos como tales en sus particularismos inmodificables, pero someterlos a combinaciones que los redistribuyen, alterando radicalmente por lo tanto sus valores originales, asociarlos en una captación sincrónica y mezclarlos a otros materiales, naturales o no, que disciplinadamente ingresan al nuevo orbe artificial." (1986: 26)

pero que ha recurrido a lo gráfico. Entonces estas "inscripciones de lo criollo" que están pintadas como frases en los carros que transitan las calles porteñas son tomadas y dispuestas en una serie que las une, como parte de la Retórica, con la cultura universal: "Hace tiempo que soy cazador de esas escrituras: epigrafía de corralón que supone caminatas y desocupaciones más poéticas que las efectivas piezas coleccionadas que en estos italianados días ralean" (Borges, 1931: 176). El coleccionismo se hace evidente apropiación por arte de la biblioteca del autor que las resignifica al incluirlas en un conjunto al que no pertenecían en su uso social y que además deja afuera las marcas del autor individual, ese anónimo conversador orillero que no es consciente de la "operación formalista" (Sarlo: 1982) que Borges ha convertido en criollismo de vanguardia, y que deriva de los precursores modernistas en el recurso al armado de un conjunto cultural nuevo, en el que estén rearmados los prestigiosos fragmentos de la alta cultura y los sonidos novedosos de la conversación popular.

3. La extracción esteticista del legado popular. Síntesis.

A diferencia del paulatino abandono de lo sobrenatural por parte del nativismo, como se apreció en el rescate de lo tradicional que va de Joaquín V. González a Martiniano Leguizamón, o de su institucionalización (como se verá en el próximo capítulo), los autores que adhirieron más o menos ortodoxamente al Modernismo confluieron hacia principios de siglo en un interés complejo por la diversidad cultural. El cuento de Chiápori dio cuenta del encuentro entre dos posiciones respecto de las creencias: la de la narradora oral, portadora de un saber popular y acerca de la transmisión narrada de ese saber, por un lado; por otro, la posición del hombre inmerso en la experiencia de la modernidad, que contempla la "actualidad" de lo sobrenatural como desafío para la indagación intelectual y artística.

Este cuento permitió confirmar el interés por las culturas populares y nuevamente – como en el caso del nacionalismo de González- entender que lo sobrenatural puede marcar las diferencias sociales, epocales y expresivas. La variante, en lo que a los modernistas respecta, es la extrema inclusividad de su propuesta, por la ruptura de principios organicistas y la atracción por el fragmento, que permite la creación de nuevos conjuntos en los que esos márgenes de diferencia son atravesados por la búsqueda de experiencias extremas. A propósito de su aproximación a la disciplinas de rescate de lo popular, en una reseña hecha al libro del especialista en folklore literario Joseph Bedier, Rubén Darío se pregunta: "De dónde vienen, pues, los cuentos populares y cuál es su edad?" (1919: 92). La respuesta que ofrece echa por tierra tanto los esfuerzos de Bédier como los de los otros autores citados (Lang, Müller): "La cuestión es, desde luego, a la vez, insolvente y pueril; el origen de las costumbres, de las leyendas, nos escapa; eso fue y eso es folklore, fue y es invisible" (1919: 93)

Si bien se debe distinguir, entre los modernistas, el interés por el lenguaje hablado del reconocimiento de la poesía popular, como aclara Octavio Paz (1986: 115-116), se hace evidente la apertura implícita en el paso de la *causerie* de la Generación del 80, plenamente autorreferencial, al coleccionismo de diálogos oídos en espacios cotidianos habitados por hablantes populares (Becher) o la crónica periodística atenta a lo que la modernidad misma como fenómeno del presente parece mezclar. Criollos y europeos, hombres de ciudad y

hombres de campo son registrados bajo la mirada hiperculta del modernista, quien los toma, los funde y los explica en los términos elaborados desde su biblioteca personal. Lo que en los nativistas será “muestra intacta”, “estuche”, búsqueda de la preservación de lo rural en su carácter incontaminado, tomando los términos en los que González y Rafael Obligado aspiran a poner en valor sus obras, en los modernistas será apropiación individual, interesada y hedonista, valores que están detrás del concepto de colección.

Resta plantear, en los próximos capítulos dedicados por completo al fenómeno del *fantasy* rural en CyC, cómo este coleccionismo se ve refrendado por una modelización plenamente literaria de la conversación como marco narrativo, nutriéndose a su vez en la literatura, especialmente desde el Romanticismo, como se aprecia en los cuentos de Hoffmann y otros autores europeos que fueron sucesivamente leídos y apropiados en el Río de la Plata.

BIBLIOGRAFÍA

a) general

- Baudrillard, Jean 1997. *El sistema de los objetos*. México, Siglo XXI
- Becher, Emilio 1937. "Cartas de Emilio Becher a Emilio Ortiz Grognet". *Nosotros*, II, 17, junio: 413-430
- Benjamin, Walter 1986. "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov" en su *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona, Planeta-Agostini.
- Borges, Jorge Luis 1931. "Séneca en las orillas". *Sur* (Buenos Aires), I, 1, (verano): 175-180
- Burke, Peter 1996. *Hablar y callar. Funciones sociales del lenguaje a través de la historia*. Barcelona, Gedisa. "El arte de la conversación en la Europa moderna temprana", 115-153
- Calinescu, Matei 1991. *Cinco caras de la modernidad*. Madrid, Tecnos.
- Carricaburo, Norma 2000. "Mansilla y la construcción de la oralidad". *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. t. LXV, n. 255-256 (enero-junio): 57-79
- Chiáppori, Atilio 1986. *Borderland*. En *Prosa narrativa*. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.
- ----- 1944. *Recuerdos de la vida literaria y artística*. Buenos Aires: Emecé.
- Darío, Rubén 1950. "Jean Orth y Eugenio Garzón" y "Pintores de batallas" en *Obras completas*. Madrid, Afrodísio Aguado, t. I: 566-571 y 725-729.
- Foucault, Michel 1987. "La biblioteca fantástica". *Estudios. Filosofía-historia-letras* (verano).
- Giusti, Roberto 1956. "Atilio Chiáppori y su generación" en su *Poetas de América*. Buenos Aires, Losada, 117-138
- Gutiérrez Girardot, Rafael 1994. "Literatura fantástica y modernidad en Hispanoamérica" en su *Cuestiones*. México, FCE, 101-116
- Iglesia, Cristina y Julio Schvartzman 1995. "Entre-nos, folletín de la memoria", introducción a Lucio V. Mansilla. *Horror al vacío y otras charlas*. Buenos Aires, Biblos, 9-19
- Jameson, Fredric 1989. "Narraciones mágicas" en su *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid, Visor, 83-120.
- Jiménez, José Olivio y Carlos Javier Morales 1998. *La prosa modernista hispanoamericana. Introducción crítica y antología*. Madrid, Alianza.
- Jitrik, Noé 1982. *El mundo del Ochenta*. Buenos Aires, CEAL.

- ❑ Marún, Gioconda 1993. *El modernismo argentino incógnito en La Ondina del Plata y Revista literaria (1875-1880)*. Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- ❑ Martí, José 1963. "Oscar Wilde" en *Obras completas*. La Habana, Editorial Nacional.
- ❑ Montaldo, Graciela 1994. *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y modernismo*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- ❑ ----- 2000. "La cultura invisible: Rubén Darío y el problema de América Latina". *Ciberletras*. v. 1, n. 2 (enero). URL:
www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v01n02/Montaldo.htm
- ❑ Mora Valcárcel, Carmen de 1987. "La literatura fantástica en la Argentina en los años veinte: Leopoldo Lugones". *Río de la Plata. Culturas*. n.4-5-6: 207-214.
- ❑ Paz, Octavio 1986. "Traducción y metáfora" en Lily Litvak (ed.). *El modernismo*. Madrid, Taurus, 97-117 (Originalmente en *Los hijos del limo*, 1974)
- ❑ Pierrot, Jean 1977. *L'imaginaire décadent*. Paris, PUF.
- ❑ Rama, Ángel 1985a. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo, Fundación Internacional Angel Rama,
- ❑ ----- 1985b. "La modernización literaria latinoamericana" en *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho.
- ❑ Rama, Angel 1986. «Prólogo» a Rubén Darío. *Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- ❑ Ramos, Julio, 1989. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México, FCE.
- ❑ Rojas, Ricardo 1960. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Kraft, Los modernos (II).
- ❑ Sarlo, Beatriz 1982. "Borges en Sur: un episodio del formalismo criollo". *Punto de vista*, V, 16 (noviembre): 3-6
- ❑ Tinianov, Juri 1997. "Sobre la evolución literaria" en Tzvetan Todorov (comp.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI: 89-101 [1927]
- ❑ Uhrhan de Irving, Evelyn 1982. "Presencia de Rubén Darío en Guatemala". *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*. Vol. 2: 735-745.
- ❑ Wilde, Oscar 1990. "El crítico artista" en *Obras completas*. México, Aguilar
- ❑ Williams, Raymond 1980 /1977/. *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península.
- ❑ Zanetti, Susana 2004. *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires. 1892-1916*. Buenos Aires: Eudeba.

b) Textos de *Caras y Caretas*

- Candileja, Agapito (Soiza Reilly) 1908. "Tartarín Moreira en París". 493, 14/3
- s/f 1908. "Alfonso de Neuville en la pampa". 483, 4/1
- Soiza Reilly, Juan José de 1907. "Tartarín Moreira en París". 493, 14/3
- Soussens, Charles 1902d. "Un gaucho en París". 193, 14/6
- Tartarín 1906. "El archiduque fantasma". 415, 15/9

Tercera parte. Fantasy rural en la revista *Caras y Caretas* (1900-1910)

CAPÍTULO IX

Personajes delegados: diálogos imposibles

...la risa ambivalente del carnaval quema todo lo que es rígido y petrificado, sin eliminar el núcleo auténticamente heroico de la imagen

M. Bajtin (1988: 187)

Una visión preliminar de conjunto que comprenda los aspectos populares del *fantasy* rural en CyC puede aproximarse a la de un laboratorio donde las urgencias periodísticas y las diversas corrientes de discusión cultural resuelven los formatos narrativos. Ninguno de estos factores por sí mismo puede explicar las opciones estéticas, en las que en algunos casos se vuelve al formato literario tradicional, en otros se lo adopta como “eco” de los intereses que están circulando en el incipiente campo intelectual literario, pero en todo caso habría que entenderlos, en términos originalmente bajtinianos, como textos con múltiple orientación de sentido (hacia el referente literario y hacia el referente de la actualidad)

Este capítulo comenzará a dar cuenta del primer agrupamiento del corpus de literatura rural antimimética, que reúne aquellas manifestaciones narrativas, casi todas ellas dialogadas, en las que se hace uso más o menos libre de diferentes géneros folklóricos reconocibles, entre ellos las fábulas o “cuentos animalísticos”, cuentos humanos y religiosos (Chertudi, 1982). El objetivo será registrar las variantes diversas que producen hibridaciones entre estos géneros tradicionales y sus usos humorístico-satíricos, entendidos en el marco de la mediatización, que actualizan el imaginario a través de diversos procedimientos como la descontextualización y la recontextualización de personajes rurales, la animalización de los humanos o la perspectiva insólita (Bajtin; v. cap IV). En todos los casos, estos autores extraerán un plus de sentido satírico o satírico-político de los animales personajes, o del “hablante subalterno”, popular,

que se enfrenta a las potencias celestiales, en los cuentos que retoman el ciclo folklórico de San Pedro.

En gran parte de estos textos el universo cerrado de lo extraordinario se ofrece “transparentemente” ya que el narrador minimiza su voz hasta convertirse en virtual¹. La eficacia de estas narraciones reside en una explotación intensiva de lo fabuloso, y a estos efectos se espera que la comicidad justifique la experiencia de lo anormal que ofrecen los textos, al tiempo que el diálogo y la oralidad retienen y anclan en lo inmediato.

Los géneros tradicionales y las aperturas al diálogo

Un primer subconjunto es el que evoca la memoria cultural contenida en géneros de marcado corte didáctico, que proyectan las alternativas morales humanas en el mundo animal, o en la interacción con ese mundo animal. El grado de elaboración de estos textos es suficientemente variado como para evocar con ortodoxia el registro moral serio de ese tipo de géneros, o bien para desplazar esos valores hacia el planteo satírico.

La escritora entrerriana Fausta Garbino Guerra fue una de las colaboradoras de los primeros años de CyC; durante el período relevado publicó dos leyendas con animales, tituladas “El carancho” (1900) y “La lechuza” (1901), que se asocian con textos como “Donde las dan las toman” de Fray Mocho (1901). Estos casos plantean el universo animal como contenido encerrado en un género tradicional, fábula en el primero y leyenda en el segundo. Las contiendas entre las aves en los textos de la autora, y entre un tigre y una serpiente en el segundo, tienen un vínculo alegórico con las categorías humanas, como es característico en este tipo de género didáctico. La actitud solitaria y altiva del carancho se explica por haber sido traicionada su raza en una remota contienda por el poder, “Cuando aún los pájaros hablaban”. Como “vengadores justicieros”, los caranchos sacan los ojos a sus actuales víctimas, para que no continúen dando testimonio de aquella derrota. A su vez, la lechuza fue castigada, por su actitud negativa en una asamblea de aves, a no ver más el sol, motivo que explica sus atributos funestos conocidos (“dicen que, vengativa y perversa, se ocupa en pregonar con su extraño grito el próximo fin de las personas, y dañar con sus irritados y brillantes ojos a los que se atreven a sostener su mirada”, Garbino Guerra, 1901). Fray Mocho optó por la fábula cuya anécdota refiere una disputa entre un tigre, una serpiente y un zorro acerca de los alcances de los favores que se hacen; para el primero, es ingrato, por parte de la serpiente salvada por él, que lo ataque para devorarlo; el reptil plantea que “Donde

¹ La presencia *virtual* del narrador se caracteriza por desempeñar su función de destinar a otro su discurso careciendo de una voz que lo manifieste. Se trata de un narrador cuyo silencio es elocuente. El narrador calla para que los personajes se expresen, pero su función narrativa permanece y se evidencia en el recorte de los discursos de los personajes, la perspectiva adoptada en la selección de los parlamentos, el saber limitado del narrador frente al de los personajes. El narrador no habla sino que muestra. Es el caso de aquellos relatos en los cuales, a la manera de la representación dramática, asistimos a los diálogos de los personajes sin mediación aparente del narrador. Una novela como *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig (1976), es un claro ejemplo de este tipo de presencia del narrador. (Filinich, 1996: 216)

hay hambre no hay poesía”, es decir, contemplaciones éticas; el zorro simula adular a la serpiente para que suelte a su presa, y una vez que lo hace, despide al tigre con la moraleja de que “no conviene meterse a salvador de víboras”. En esta variante, se corrobora el determinismo de la naturaleza malvada de la serpiente y se restringe la necesidad moralmente positiva de ofrecer favores. El autor auspicia la salvación del personaje positivo, quien tiene, a diferencia de los cruentos desenlaces ejemplarizantes de las fábulas tradicionales, una segunda oportunidad². Chertudi (1982: 60) señala, dentro del conjunto de los cuentos animalísticos, la presencia del tema universal de la serpiente ingrata, muy productivo en nuestra cultura tradicional.

Complementariamente a la propuesta nativista de rescate de las tradiciones populares, estos géneros didácticos funcionan como narraciones enmarcadas, dan cuenta de un “tráfico de historias maravillosas” que requiere la oralidad de los fogones o el legado de los mayores en el círculo familiar, y de un ulterior narrador culto depositario de ese saber. Este último ámbito privado es el que elige Garbino Guerra para enmarcar sus leyendas:

-Lindo pájaro el carancho, murmuré... Verdaderamente... parece un rey! - Y lo es no más, aunque sin reino, me replicó mi tío Bautista, que era un fino conocedor de nuestras cosas y quien me refirió la extraña leyenda del sanguinario señor de la llanura. (Garbino Guerra, 1900);

con variantes en “La lechuza”, la niña de la casa recibe de su criada ña Anacleta la advertencia de no tocar ese animal, herido por el capataz. La leyenda en este caso emana de “la vieja criolla supersticiosa, que era un curiosísimo archivo de leyendas, me refirió a su modo la historia de la temida vagabunda de la noche” (Garbino Guerra, 1901). El diálogo está reducido a la introducción de la leyenda, y no se recupera. Cumple la función de instalar un narrador original legitimado por su contacto personal pasado con la materia legendaria (el tío) o el estereotipo de la anciana narradora, que “a su modo” multiplica las supersticiones. Este “modo”, sin embargo, no implica una cesión de voz, sino una garantía de distancia cultural para insertar los contenidos sobrenaturales maravillosos.

Fray Mocho, en cambio, jerarquiza el marco dialogado con su esperable (ya acuñada marca estética) intercambio en discurso directo e instala el fogón, un narrador popular (el gaucho don Mauricio) y un auditorio que contiene el intermediario culto que reitera la preocupación nativista por la transmisión de los contenidos. Una torsión hacia el respaldo a la autoridad del narrador popular aparece cuando, *in medias res*, interpela a su interlocutor evidentemente urbano: “-Ah! Ah!... Usted no sabe la historia de la víbora y el tigre, y, sin embargo, es doctor?...” (Fray Mocho, 1901); el interpelado acepta su inferioridad en ese rubro del saber, y habilita el proceso de la narración que acontece seguidamente (“- Justamente, don Mauricio ... de libros! Y sabe una cosa? ... Cada día me convenzo más de que no sé nada...”). El marco narrativo respalda la situación pedagógica del diálogo entre el hombre de campo y el

² Chertudi (1982: 60) señala, dentro del conjunto de los cuentos animalísticos, la presencia del tema universal de la serpiente ingrata, muy productivo en nuestra cultura tradicional.

de la ciudad; la fábula incluida, en cambio, sostiene una semántica cínica que es el reducto “desestabilizador” en el que en esta oportunidad se ubica el autor.

Bajo el título “Fábula” (1901), Severiano Lorente conserva procedimientos como el diálogo y la estructura en verso (según los modelos españoles del siglo XVIII), pero renueva las situaciones atemporales del género cuando una avestruz hembra entra en una disputa con un sabio naturalista, quien resulta totalmente ajeno al mundo cuya lógica pretende explicar: si esa madre mata una de sus crías para auspiciar la supervivencia del resto, su conducta no es bárbara, sino estadísticamente racional: “Observa, si en el cálculo eres ducho, / que uno entre dieciséis, no es matar mucho. / Sucumbiendo a deberes apremiantes / Tengo que asesinar aunque no quiera”. Los animales y los hombres comparten un mismo universo, pero solo los primeros están legítimamente reconocidos en su posesión y comprensión de la naturaleza; en tanto hombre de ciencia, recibe una lección digna de la era Darwin; el ave dice: “No me enoja, mi amigo, tu dislate, / Porque los sabios sois, sin duda alguna, / Golpiados de la cuna, / Que andáis muy mal del *mate*.” (subr. en el original). En tanto representante de la humanidad, como ocurre con el carácter alegórico del personaje de fábula, la analogía desacredita por comparación y alude al abandono de los hijos.

Los personajes delegados

Otro subconjunto reconocible por rasgos propios es el que incluye aquellos textos que presentan diálogos imposibles. A diferencia de los diálogos del subconjunto anterior, posibles con referencias a universos imposibles (los de los géneros incluidos), en estos se ha enrarecido la situación básica y única: lo que implica, en lo que respecta a que el régimen es el de escenas orales de comunicación popular, que se han modificado algunos de sus componentes. Si la situación (definida por Richard Bauman como “el ambiente físico, las identidades y roles de los participantes, las reglas culturales básicas del comportamiento, las normas de interacción e interpretación, y la secuencia de acciones que hacen del escenario convencional del propio acontecimiento una escena cultural – cit. por Blache, 1994: 12-13) es ella misma imposible, será en estos casos porque asume alguno de los rasgos destacados por Bajtin en la descripción de la comicidad popular propios de la sátira menipea: la excentricidad social del o de los participantes; la topografía extraterrena que se vincula con el materialismo de los “bajos fondos”; la introducción de lo insólito en una fantasía experimental que afecta los puntos de vista (v. cap IV).

No casualmente, el lector de CyC encontraba en los números de la época de carnaval una referencia inextricable a los festejos en el aquí y ahora social, impregnados de actualidad, pero también la oportunidad de buena parte de sus colaboradores (escritores, dibujantes, auspiciantes, etc.) una veta reflexiva que reservaba ciertos momentos de gravedad y solemnidad. Pueden ofrecerse los ejemplos de 1902: Francisco Grandmontagne (“La máscara en el desierto”, 176; 15/2) y Roberto Payró (“Entierro del carnaval”, 177; 22/2). Por su parte, “Soliloquio”, de Jacinto del Campo (1901), pone en un terreno conflictivo esta ocasionalidad

de la literatura en la revista. Se trata del monólogo de un enunciador imposible: el caballo que acompañó a un "Moreira de carnaval". Lo que este discurso, en la extravagancia de la focalización, intenta jerarquizar es la legitimidad de un lugar popular y criollo de visión de mundo, que condena el disfraz, la simulación, la persecución de lo que no es auténtico:

...Oh, Balcarce! Oh, cuestras verdegueantes de la nativa tierra que no veré jamás...! Desde este mi rincón, envío hacia vosotras un sentido relincho que os lleve en alas de la brisa, no estrofas de un poema de amores y aventuras, sino el recuerdo de un caballo que sabe de la vida y la valora... y que jamás se disfrazó para gozarla!

Simultáneamente, indica una fuga: cierto sentido común está decididamente ausente de las instituciones, las personas y sus roles dentro de la sociedad organizada. Para buscarlo y encontrarlo hace falta trascender el mundo empírico, en el que el carnaval auspicia una mezcla de culturas considerada nefasta, especialmente por las pretensiones de los hombres comunes de representar a través de sus disfraces una realidad idealizada por la literatura:

... y hasta yo, que al fin no soy un potrillo romántico que relincha entristecido si la madre se le aparta, me siento con tendencias melancólicas cuando los veo derregados y sudorosos, cruzar las calles pedregosas, agobiados bajo el peso de su insignificancia y de su tristeza.

El caballo, sin compartir su enunciado con otros personajes, asume la forma del soliloquio, y también, "por lo bajo", habla acerca de las clases bajas desde un lugar aún más inferior: "...¿Y qué me dicen de los Cocoliches y de los negros y de los turcos y de los diablos y de los ursos?", en una enumeración donde las colectividades marginales están apareadas sintácticamente a seres malignos sobrenaturales.

Estos enunciadores a-sociales son investidos de autoridad para evaluar moralmente, porque la impugnación cómico-satírica de la revista no resiste la nostalgia que retoma el pasado encapsulado, sino sus manifestaciones actuales, el travestimiento detrás de los usos cosmopolitas de la tradición rural. Dado el carácter integrador de la publicación, la subjetividad de la enunciación está permeada por un personaje delegado, a quien se encomienda esa tarea ideológica.

Varios textos hiperbolizan los "choques culturales" del hombre popular llevando su peculiaridad idiosincrásica más allá de los límites de lo humano terrestre, y fundan una escatología, desde lo que Bajtin, tomando rasgos de la cultura folklórica, reconoce como un género dialogal: los diálogos en el umbral, o más precisamente en las puertas del cielo. Precisamente, para los estudiosos y catalogadores de narraciones tradicionales, los cuentos en torno de la figura de San Pedro constituyen todo un ciclo verificable en la cultura argentina (Chertudi, 1982: 59). Así, las visitas a ese apóstol en el cielo configuran las anécdotas de "Celestial", de Miguel Jaunsarás (1901) y "El soborno de San Pedro", de Rodolfo Romero

(1905); otra variante, solo entre seres celestiales, la constituye "La fiesta de todos los santos en el cielo", de *Brocha Gorda* (seudónimo de Julio L. Jaimes) (1902).

El esquema del hombre que golpea las puertas del Cielo y asume con cierto fastidio el repaso de sus méritos ante un renuente San Pedro, pone en una nueva escala los "vicios" del criollo. En el caso de "Celestial", los propios de la clase baja: juegos de azar, algunas borracheras, asistencia a "teatros inmorales", incumplimiento de deberes institucionales como ir a misa; en "El soborno de San Pedro", los del propietario que considera natural que alguien pueda tener un "capital acumulado" para legar a su familia. En ambos casos, la ambigüedad moral de los aspirantes es más transparente que la del santo, que en el primer caso se rindió a la condición de mitrista del paisano, y en el otro, a un soborno con billetes falsos.

Entretanto, lo que produce "La fiesta de todos los santos..." es la trasposición de los esquemas de humildad/artificiosidad que dividen a la Argentina del momento, en la intención de CyC, a los santos. Mientras el humilde San Félix de Cantalicio pide tomar como modelo de festejos el de "los pagos de la Virgen de Luján, de Juan Moreira y Cocoliche", pero en tanto son "fecundísimos en fiestas y manifestaciones inútiles", un San Esteban "pervertido" por los signos de la Orden fundada en su honor durante el siglo XVI, representa una postura más ambigua: repudia los festejos como el *garden party* y el *cricket* (propuestos por un insólitamente "cajetilla" Martín de Porres), mientras exhibe u oculta, alternadamente, la cruz de la orden, representante de "las ostentaciones orgullosas" que "son del infierno". Finalmente, invocando los "momentos en que la iglesia pasa por tan honda crisis", desisten de esos gastos superfluos y en esa frase hecha termina orientando el texto hacia un objeto político.

Estas escatologías funden límites, familiarizan el mundo ajeno (tributario de la topografía cristiana) al entreverarlo con los códigos de gobernabilidad del individuo popular y del colectivo dirigente (en el caso de "La fiesta..."). Desde su constitución dialogada, asumen el formato de la disputa, en tanto ofrecen un mundo otro en el que el personaje criollo se mueve con la misma soltura que en su medio original; cuando el paisano Goyo de Jaunsarás admite que estuvo en "teatros inmorales", y retruca "¡Pero en el paraíso!", agiganta ingeniosamente la vigencia de su excentricidad. El universo marginal del hombre de campo se hace extensivo al más allá, con el que entra en contacto sorteando los obstáculos que le oponen los personajes jerárquicos, que se someten al mismo procedimiento de "destronamiento" y desacreditación que los sucedáneos en el poder terrenal. En otra torsión del texto, puede entenderse que por obra de la bivocalidad del habla gauchesca estos personajes populares, que tienen permitido quebrar la normalidad social (doblemente, ya que transgreden conductas esperables, pero también están en una situación sobrenatural), se transforman también ellos en personajes delegados, con capacidad para invertir la situación y colocarse como enjuiciadores; dos réplicas del veterano de guerra Goyo a San Pedro son elocuentes:

- ¿Qué has hecho en la tierra?
- ¡Hice tantas cosas! Mire, compadre; en primer lugar defendí a mi patria -como perro a su hueso- tanto en la pas como en la guerra...

- Deber de todo ciudadano –dijo impasible el más alto de los porteros.
- Que no todos cumplen –arguyó el viejo milico. [...]
- Bueno, pero has jugado a la taba
- ¡Pero no aposté por gayos! – San Pedro se rascó la cabeza, pues se acordó del que cantó tres veces. ...(Jaunsarás, 1901)

Acerca de las mediaciones

Si la oralidad popular obtiene esa “impresión de vida” en la letra impresa, mucho le debe a que se inserta en un medio periodístico, cuya operación constitutiva puede valorarse, siguiendo la propuesta de Jesús Martín-Barbero, en la articulación entre prácticas de comunicación (letradas) e inclusión de imaginarios sociales. Siguiendo este planteo, hablar de mediaciones y no de medios implica situarse en el lugar de los operadores (no ya consumidores pasivos); en lo masivo se cruzan lógicas distintas, tanto la presencia del mercado como una matriz cultural que construye en esos medios un “lugar” de interpelación y reconocimiento de las clases populares (1987: 12).

Este “mestizaje” de lógicas culturales de diversa procedencia se observa claramente en estos cuentos en la doble dirección de las mediaciones: por una parte, la cultura impresa (periodística) evocada en la enunciación oral ficticia; por otra, esa enunciación oral popular “enmarcada” y trascendida por el soporte escrito que la contiene y la resignifica.

De esta manera, la irradiación de lo marginal popular/maravilloso (como parte de la misma extensión de la otredad) se refrenda desde el universo letrado moderno, cuando se resaltan los medios tecnológicos de transmisión, más concretamente periodísticos, que operan, en el texto de Brocha Gorda, como garantía de verdad: “La espléndida información particular que poseemos [del telégrafo de Marconi] nos permite asegurar que es absolutamente fidedigno todo lo referido”. Se trasmuta el contrato propuesto por el entorno periodístico, así como se parodian algunos de sus aspectos composicionales; la cita de una necrológica en “El soborno...” (“Produciendo hondo sentimiento de pesar, ha circulado anoche la noticia del fallecimiento del señor Ramón González acaudalado estanciero, hombre de raras condiciones...”) y de registro en “La fiesta...” (“Un movimiento de opinión muy acentuado se produjo en la corte celestial a la aproximación de la fiesta de todos los santos”). A su vez, en “Fábula” de Lorente la avestruz hembra, luego de recibir los cuestionamientos del naturalista, accede a dialogar con él: “El animal, miróle de hito en hito,/ algo intrigado por aquel lenguaje;/ pero repuesto, al fin, de la sorpresa,/ Aceptó el *reportaje*” (subr. en el original)

También desde este horizonte se actualizan los componentes del ciclo folklórico: el San Pedro de Jaunsarás está atento a las novedades de la cosmética moderna (“su buen amigo San Lucas le había inventado un específico que le cubriría de cabellos su brillante calva”), mientras el de “El soborno...” desconfía del “capital acumulado” que el estanciero González declara, ya que el apóstol en este caso “¡quién lo diría! mostrando que ya tenía noticias de ciertas opiniones económicas y filosóficas que andan por este mundo, dio en probar a don

Ramón que un hombre solo, por mucho que trabaje, no puede acumular treinta millones de pesos...” (Romero, 1905)

Entre los efectos de actualización se cuenta la ocasionalidad de buena parte de estos textos, que remiten a efemérides del mundo social contemporáneo tanto en sus tradiciones populares ya mencionadas como el carnaval, como en relación con las tradiciones de culto religioso: “La fiesta de todos los santos...” apareció en el número del 8 de noviembre, próximo respecto de la conmemoración del Día de los Muertos instaurada por el catolicismo. Aunque no se vincula con lo popular rural, “Cadáveres farristas” de Juan José de Soiza Reilly (213; 1/11/1902) ilustra esta tendencia de efemérides: un cadáver descubre que puede organizar una “farra” con sus colegas en el panteón, continuada hasta que los vivos se acercan a homenajearlos en su día, y le agregan otro compañero, que para desgracia del protagonista es el sastre que juró “seguirlo hasta la tumba” para lograr cobrarle.

Una vez admitidas estas adecuaciones al medio y a la actualidad, se hace viable el nuevo pacto de recepción: un develamiento del carácter editorializado o editorializable de ese universo tradicional, contaminado en “Celestial” por un hiperbólico predominio de lo político, que supera las fronteras nacionales y terrestres, y en definitiva invierte las autoridades y jerarquías espirituales sobre las materiales, desde el momento en que el caudillismo político se hace “cosmogónico”:

-¿Mitrista? ¿Y por qué no me lo dijo antes? – repuso emocionado San Pedro que, por abrirle más pronto la puerta, perdió los anteojos y una sandalia, se llevó por delante a los dos serafines y aplastó un pie a San Lucas que boquiabierto de admiración quedó al ver a su amigo tan alborotado. (Jaunsarás, 1901)

El estanciero difunto de Romero traslada la práctica del soborno al tráfico con la vida espiritual y deja al descubierto la corrupción generalizada, tanto del “funcionario” –en este caso, el portero celestial- que acepta un fajo de billetes para dejar pasar a un capitalista, inaceptable en un Paraíso de orientación política opuesta, como del estanciero, quien no solo soborna, sino que lo hace con billetes falsos.

Construcciones alegóricas

En convivencia con estos géneros orientados hacia la carnavalización, otros textos reducen la comicidad y se orientan claramente hacia el editorialismo. No obstante conservan la apelación al lector popular de los formatos tradicionales, de modo de introducir un mecanismo alegórico reconocible a partir de algunos indicadores frecuentes en la revista. Es el caso del subtítulo “apólogo” “Nidada de altruistas”, firmado por Luis Doello Jurado (1905), que simula ser un cuento de animales (la ilustración corrobora esta expectativa) por introducir un análisis de la conducta de una cría de gallina que piensa en términos de beneficio colectivo, ayuda y “fecundo altruismo”, pero termina aplastada, con perjuicios para toda la “nidada”. El autor maneja con una abierta autoconciencia los rasgos de los géneros

tradicionales cuando advierte “Ahora vamos a contar brevemente lo que aconteció según la fórmula rusa ‘en cierto tiempo y en cierto país’” y cuando apela al conocido procedimiento en el marco de CyC de los enunciadores imposibles, antes de citarlos:

Recuérdese que se trata de un monólogo múltiple, aunque parezca disparatado reunir esas dos palabras, pues concordante, concomitante, conjunta, solidaria y simultánea, aunque individualmente (¿qué tal el manejo de los adverbios?) la nidada pensaba toda así.

La atención del lector, que observa la ilustración de una gallina, invocando los cuentos de animales, se encuentra sin embargo con una anécdota del mundo animal desplazada a los conflictos entre los países latinos y Estados Unidos; los pichones se piensan como hermanos que deben sostener ideales altruistas para no confundirse con “este frío individualismo, digno de estólidos sajones” y unirse en un único ideal de raza, pero mueren aplastados “bajo el vientre tibio del ave latina” y la reflexión implícita resulta una advertencia acerca de los peligros de una toma de partido en la política internacional, para la que es preferible menos altruismo y más imparcialidad.

Otros autores también hacen convivir las propuestas festivas más frecuentes con reducciones serias a la alegoría, que en el caso de “Informaciones trasatlánticas” de Félix Basterra (1902) se desliza hacia modelos genéricos codificados desde la cultura letrada, ya que se trata de una utopía, ambientada en un territorio llamado República de Atropos, que como referencia oculta a nuestro país recorre las promesas de sociedad ideal que formaron parte de la propaganda oficial sobre la prosperidad y el fomento de la inmigración, pero que desde el horizonte anarquista desde el que se formula el artículo son desmentidas con alusiones a la falta de distribución de propiedades en la zona rural.

Esta amplitud en el recurso a los géneros codificados por la tradición, que permite la convivencia del diálogo folklórico-satírico con editoriales políticos ficcionalizados, también permite una experimentación con la alegoría religiosa en Soiza Reilly. En su “El alma de los perros” (1906), muy alejado del planteo carnavalizado de su propio “Cadáveres farristas”, ensaya una suerte de apólogo donde se altera el estatuto de los personajes bíblicos; un perro llamado Judas, dominado por el hastío, asume la conducción de una jauría de pases que lo siguen como a su mesías, hasta que un niño lo mata golpeándolo con una rama, cuyas espinas clavadas en la cabeza del animal evocan a Cristo. El autor introduce, junto a las concesiones a la comicidad popular que también frecuenta, sus opciones estéticas más audaces, que conjugan el género del apólogo bíblico con una ambientación rural. El perro que confunde en sí las identidades opuestas de Judas y Jesús, lleva a sus seguidores a un ámbito campesino que aparece, osadamente, desrealizado por la inmersión de la anécdota en un tiempo ahistórico:

Judas, ubicado en aquel campo vacío, bajo la protección de un ombú maternal, tomaba tan amplias dimensiones morales, que al verlo se pensaba si sería un redentor o quizá un loco... Ningún ser humano pasaba por allí. Era un campo maldito, sin más dueño que el sol, que se recreaba en él como en un baño... (Soiza Reilly, 1906)

En ese mismo contexto, el cierre del apólogo auspicia la relación unívoca entre los seguidores que devoran a su mesías muerto, para vagar sin sentido por el mundo (con “un pedazo de Cristo en el estómago), y los seres humanos (“Desde entonces, los perros tristes, flacos y sucios valen tanto como los hombres...”). El morbo y la crueldad que los apólogos y la literatura tradicional pueden llegar a avalar como parte de su propuesta didáctica están reformulados, sin embargo, desde dos marcas modernizantes: la estilización del sufrimiento (“Su cráneo estaba abierto como un coco. Estiró las patas. Y no dijo nada, porque como Ioacanán, tenía talento. Supo morir.”) y el marco narrativo:

- Oíd...

Dijo la Scherezada de los cuentos modernos. Y comenzó su cuento.

El apólogo está motivado textualmente por una situación de relato oral, donde el marco sugerido funde la narración tradicional (con la referencia culta a la narradora de *Las mil y una noches*) y las pretensiones innovadoras sugeridas por “cuentos modernos”. Con estas marcas Soiza pretende arriesgar su apuesta a un lector más enterado que pueda observar la distancia irónica entre el pacto ficcional del cuento moderno y el pacto didáctico moralizante del texto incluido, e incluso pueda reconocer uno de los imaginarios míticos que funciona como contraseña para los modernistas y sus modelos decadentes³.

La introducción de esta heterodoxia en Soiza Reily la reconoce Luis Emilio Soto cuando sintetiza que “El inadaptable social se supedita en dichos bocetos al individualismo nietzscheano que propagaban las ediciones económicas españolas”, pero reconoce que su tratamiento truculento logró adecuarse a las exigencias del semanario:

El juicio de un sector de la crítica se manifestó reticente con respecto al fondo pesimista de esas divagaciones evangélicas, así como también puso en duda el buen gusto de la prosa afectada por un hipo uniforme. A pesar de todo el acento vindicativamente humano de tales apólogos e incluso el estilo sincopado, llamaron la atención del lector común. (Soto, 1959: 361-362)

Literatura didáctica y racionalización. El caso de Godofredo Daireaux

El escritor de origen francés Godofredo Daireaux (1839-1916), comerciante, profesor de gramática y luego hacendado, no solo da cuenta de una exitosa inserción social en su país

³ Jean Pierrot señala en primer lugar, en su recorrido por la iconografía y la literatura decadentista, el aporte de las leyendas de origen bíblico, cuyos sangrientos y eróticos episodios (con varios autores dedicados, por ej., a Salomé y el Bautista) son seguidos en orden de importancia por la mitología griega, lo maravilloso celta, el universo teatral de Shakespeare (1977: 245-247). En todo caso, el crítico se encarga de subrayar el uso fragmentario y el “empobrecimiento” de estas historias: eliminación de lo pintoresco y del color local; abuso de la erudición y del manierismo, que reducen la impresión de ingenuidad propicia para lo maravilloso; tendencia a la abstracción que desemboca en alegorías decepcionantes (255).

adoptivo, y especialmente en el ámbito rural de la provincia de Buenos Aires, cuyo nombre forma parte de la geografía política regional. Ricardo Rojas no se extiende cuando tiene que dedicarle un espacio en su *Historia de la literatura argentina*; le ofrece el escueto de “valioso obrero de la tradición nacional”⁴. Si bien su narrativa, como la de Leguizamón, dedicada por completo a lo rural, resultó extremadamente utilitaria por su constante intención moralizadora, su caso es llamativo por haber deslindado su producción por el uso realista o maravilloso de la ficción según el medio en el que insertaba sus colaboraciones. Fue frecuente colaborador en CyC en el período estudiado⁵, e incluso tuvo su propia sección de relatos, titulada “Tipos y paisajes”, pero en ningún caso durante su participación en esa revista ofreció textos que escaparan al costumbrismo realista más rotundo. Un repaso por la recopilación de sus textos en dos de sus colecciones más conocidas permitirá ver de qué manera eligió el *fantasy* y sus géneros didácticos afines cuando publicó en otros medios, como el diario *La Nación*.

Frente a la multitudinaria convivencia del relato breve en el semanario de actualidad, Daireaux reunió esos textos dispersos en libro y se interesó por obtener un efecto de totalidad, de conjunto, propio de la colección. Desde los mismos prólogos, la escritura mimetiza formal y temáticamente el discurso ficcional que presenta a continuación; el *fantasy* (literatura maravillosa, alegórica, casos y sucedidos entre los géneros folklóricos) y una fuerte apuesta ideológica, preparan para un obligado sistema de asociaciones, meticulosamente sugeridas. Tanto en el prólogo de *Los dioses de la pampa*, colección de relatos de 1902, como en el de su contrario *Las veladas del tropero* (1905), se narra un tránsito por el campo argentino y se fusiona la propuesta paratextual de prólogo con la ficcional de marco narrativo.

No existen transiciones entre el prólogo de *Los dioses de la pampa* y el material narrativo incluido. En este caso, se presenta una “prehistoria” que es necesario conocer para comprender el resto: Apolo refiere a las Musas las noticias acerca de una lejana ciudad, comparable a Atenas, que deciden visitar. Desilusionados, retornan concluyendo que la gran ciudad griega aún no se ha mudado, aunque quedan seducidos por “la inmensa y majestuosa soledad pampeana”. Queda implícita, pero operando como fuerte impugnación, la referencia a Buenos Aires, desestilizada: (“...todo, en ella, no era más que comercio, y [que] todo se vendía por dinero” – Daireaux, 1945a: 10-) y antítesis del espíritu mágico del relato, que no se registrará, precisamente, por valores materiales-mercantiles, sino por “fantasías de perfecta inutilidad” (1945a: 12).

Por su parte, el prólogo pierde su función accesoria, paratextual, y se transforma en marco narrativo realista en *Las veladas del tropero*: “...le daba por sacar unas historias tan interesantes, tan lindas, que conseguía mantener despiertos a los compañeros toda la noche, si así lo exigía la seguridad de la hacienda. Gracias a él, siempre encontraba su patrón peones para sus arreos, con menos trabajo y a menor precio que cualquier otro tropero...” (Daireaux, 1953: 13). El prólogo resignifica los cuentos sueltos; en su aparición como libro,

⁴ Rojas lo une a nombres como Juan B. Ambrosetti, los Gutiérrez, Zeballos, Lista, Leguizamón, Fray Mocho, Payró, etc, (1960^a: 176-177)

⁵ De él hemos relevado 24 relatos aparecidos durante el período estudiado. Su mayor frecuencia de colaboración fue durante 1901 (9 textos) y 1902 (6 textos).

paradójicamente, se acentúa su origen pseudofolklorico: se trata de historias en tránsito, narradas por un tropero a sus peones. Los cuentos surgen de los viajes (de lo visto y oído por el narrador en años de recorridos por “toda la pampa del Sur”) y se transmiten en los altos en el camino de otros viajes posteriores. Tanto viaje como historias son netamente utilitarios: el tropero es una suerte de Scherezade mercantil, que narra para mantener despiertos a los peones y salvar así la productividad económica. El bien simbólico funciona como economía patronal; los cuentos son parte de pago y una inversión mínima⁶.

El auditorio gaucho propone por un lado el pacto por antonomasia para el *fantasy*: la recepción embelesada, el disfrute estético del terror y lo fabuloso; por otro, constituye la medida transfigurada de un público al que hay que ofrecerle contenidos locales. En relación con el éxito del narrador tropero, la “felicidad” de este acto de comunicación depende de que los asuntos transmitidos sean nacionales. Se diferencia así del “maravilloso exótico”, que impedía que “ni por un momento se pudiese creer en su veracidad” (Daireaux, 1953: 15), como si se pudiera juzgar la credibilidad solo por lo autóctono, que legaliza cualquier tipo de acontecimiento, y que en realidad no asume que haya diferencias ontológicas o epistemológicas entre los mundos de la ficción mimética y la fabulosa, sino fronteras políticas, de identidades locales. De esta forma, el tropero no solo divierte y distrae, sino que reacomoda a los gauchos-auditorio y sus labores, les entrega en última instancia un valor y una propiedad: el patrimonio cuentístico de los “pueblos nuevos”:

Toda alma ingenua necesita cuentos, lo mismo que toda criatura necesita leche; alimento liviano y sutil de la primera edad, que mantiene sin cansar. Y por esto es que todos los pueblos primitivos han tenido sus leyendas, sus fábulas, sus relaciones de aventuras, de viajes extraordinarios, de combates heroicos, de amores célebres; sus tradiciones mitológicas, sus historias milagrosas, religiosas o profanas; y nuestro capataz seguramente pensaría que, como cualquier otro, bien podría el gaucho tener las suyas. ... (1953: 13-14)

En el prólogo de *Los milagros de la Argentina* (1910), otra colección de Daireaux, una estancia embrujada, una estancia-palacio y un “hada argentina” son algunos de los componentes de una alegoría destinada a colocar en clave ambigua el lexema “milagros” del título: si bien se identifica con un hada, esta será solo una figura, que nos envía a la encarnación de una idea abstracta, el progreso, juzgado con categorías maravillosas: “..Al llamado de su vara mágica, vinieron brazos y capitales que, del otro lado de los mares, no sabían en qué ocuparse, y de los campos antes incultos surgieron riquezas sin cuenta...” (1945b:11-12). Como al mismo tiempo “sus obras no son mentiras, pues cada día las vemos”, tampoco, por ende, quedarán encerradas en el terreno de la ficción, ese “lenguaje no verdadero” al que se apela para teñir de amenidad unos casos que deberían leerse como

⁶ No resultaría ajeno a este aprovechamiento del narrador-artista, que es útil a la organización del patrón –económica, didáctica y disciplinaria- la defensa del patronazgo que hace Daireaux en otros textos; en *Los dioses de la pampa* hace prometer a Apolo “sugerir, como lo había hecho con Mecenas en Roma, a algunos hombres poderosos el noble orgullo de proteger eficazmente a los devotos del arte, dándoles siquiera el pan cotidiano y el estímulo tan poco costoso de los merecidos laureles.” (1945: 11)

testimonios. El echar mano de la ficción es evidentemente, en las palabras finales del prólogo, un recurso provisional, en la espera de una inversión en la que la realidad superará todo cálculo:

-Pero, son cuentos, no?, me dijeron muchos.

-Cuentos, sí; pero casi ciertos, y que si bien parecían maravillosos, cuando en 1906 y 1907, vieron la luz en *La Nación*, hoy, ya están muy abajo, todos, de la esplendorosa realidad. (Daireaux, 1945b: 13)

La necesidad de manifestar el diagnóstico acerca de la situación del país marca el abandono momentáneo del *fantasy* maravilloso para adoptar sus signos como retórica. La palabra "milagro", que no deja de ser mencionada en ninguna historia de la colección como mecanismo cohesivo, se refiere al eje axiológico, no a una ingenua visión de mundo propia de los cuentos moralizantes como los de *Las veladas*.; olvida el postulado acerca de la escritura como "pretexto de sueños amenos y de poética diversión" (1945: 12), destinada a estilizar el territorio pampeano. El imperativo, en 1910, es hablar como pide Rubén Darío ("Canto a la Argentina"), de "centauros de fábula cierta", sostener que no es lo mismo deleitarse en la "fantasía inútil" que postular la inutilidad de la fantasía.

La propuesta de Daireaoux para CyC, en cambio, se centra en la cara menos cercana al milagro del progreso: gran parte de sus retratos no son de inmigrantes, identificados con seres fabulosos y benéficos, sino con la sordidez del medio rural y los vicios que ese medio imprime en los criollos. El reverso del tropero narrador de su colección de cuentos de 1905 está encarnado en personajes que, precisamente, descuidan sus deberes en esa misma especialidad pastora, por haberse abandonado a unas copas de más, en cuentos como el significativo "Desastre" (V, 195. 28/6/1902) o el también aleccionador acerca del alcoholismo en los paisanos "Diversiones amenas" (V, 184. 12/4/1902); en "El pan y la sal" un gaucho solitario es abordado por dos ladrones que lo matan al instante para robar su recaudación de ganado. En esta historia se clausura la tradición de la hospitalidad rural: advierte que si el lector acude al anochecer a algún establecimiento rural, podrá escuchar a una mujer recomendar a su marido "Por Dios, decile que no se puede; que no tenemos comodidades" (V, 175. 15/2/1902). De todos modos, la revista publicó un fragmento como anticipo de *Los dioses de la pampa* (V, 215. 15/11/1902).

Esta elección del autor francés no puede comprenderse sino como una deliberada restricción en su prédica pro-inmigratoria en un medio popular que se centraba, al menos en sus primeros siete años de existencia, en la cultura criolla.

Consideraciones finales

Sin descuidar la relevancia cuantitativa del diálogo costumbrista en CyC, encabezado por sus colaboradores más estabilizados, como Fray Mocho y Nemesio Trejo, resumida con frecuencia en los estudios críticos en su vertiente de costumbrismo realista, la publicación no

desdeñó la alternativa de crear “diálogos imposibles” que acceden al *fantasy*, tanto en su vertiente de literatura cómica carnavalizada como en su apelación a los géneros de narración tradicional. La primera vertiente se amparaba en la tradición del periodismo satírico anterior, mientras que la segunda comenzaba a canalizar las inquietudes de los nativistas, que querían institucionalizar por caminos diferentes los contenidos realistas de los fabulosos. A estos últimos los expulsaron de la narrativa más ambiciosa, que miraba los modelos europeos realistas-naturalistas; prefirieron reconvertirlos en géneros con funciones didácticas como forma de canalizar las supersticiones en un gesto racionalizador profundo, marcado por exigencias alegóricas y moralizantes.

Los diálogos imposibles rompen el estrecho círculo de las reglas de los géneros didácticos y depositan lo maravilloso en la situación, desde la cual llegan a los contenidos de la realidad material y cotidiana, en el amplio espectro de la comicidad popular que conecta el pasado con el presente, los gobiernos con la vida privada del más subalterno de los personajes populares. La “fantasía experimental” de la que habla Bajtin instala una posibilidad de libertad temática para el diálogo y renueva, por anular la mirada doblemente autoritaria del administrador letrado, las tradiciones culturales.

BIBLIOGRAFÍA

a) General

- ❑ Bajtin, Mijail 1988. *Problemas de la poética de Dostoievsky*. México, FCE
- ❑ Blache, Martha 1994. "La narrativa folklórica" en *Narrativa folklórica (I)*. Buenos Aires, CEAL, 7-23
- ❑ Campra, Rosalba 1991. "Los silencios del texto en la literatura fantástica" en Enriqueta Morillas Ventura (comp.) *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario/Siruela: 49-73.
- ❑ Chertudi, Susana 1982. *Folklore literario argentino*. Buenos Aires: CEAL.
- ❑ Daireaux, Godofredo 1945^a. *Los dioses de la pampa*. Buenos Aires, Agro.
- ❑ ----- 1945b. *Los milagros de la Argentina*. Buenos Aires, Agro.
- ❑ ----- 1953. *Las veladas del tropero*. Buenos Aires, Emecé.
- ❑ Di Tullio, Ángela 2003. *Políticas lingüísticas e inmigración. El caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- ❑ Filinich, María Isabel 1996. "La escritura y la voz en la narración literaria". *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 5, Madrid: 203-219.
- ❑ Frye, Northrop, 1992. *La escritura profana*. Caracas: Monte Ávila.
- ❑ Martín-Barbero, Jesús 1987. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México/Barcelona: Gustavo Gili.
- ❑ Rojas, Ricardo 1960^a. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Kraft, Los gauchescos (I), cap. V "El folklore de los gauchos"
- ❑ ----- 1960b. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Kraft, Los modernos (II).
- ❑ Spivak, Gayatri Chakravorti 1998. "¿Puede hablar el sujeto subalterno?". *Orbis Tertius*, a. III, n. 6: 175-235 (trad. José Amicola)

b) Textos de *Caras y Caretas*

- ❑ Brocha Gorda (Ricardo Jaimes) 1902. "La fiesta de todos los santos en el cielo". 214, 8/11

- ❑ del Campo, Jacinto 1901. "Soliloquio". 126, 2/3
- ❑ Doello Jurado, Luis 1905. "Nidada de altruistas". 343, 29/4
- ❑ Garbino Guerra, Fausta 1900. "El carancho"
- ❑ Jaunsarás, Miguel 1901. "Celestial". 143, 29/6
- ❑ Lorente, Severiano 1901. "Fábula". 167, 14/12
- ❑ Romero, Rodolfo 1905. "El soborno de San Pedro". 329, 21/1
- ❑ Soiza Reilly, Juan José 1906. "El alma de los perros". 378, 1/1

Capítulo X

Diálogo periodístico y ficción

Los escritores modernos, no solo se ven conducidos al estudio de los vicios o de las pasiones fuertes, sino también al estudio de las monstruosidades, por diversas razones: la primera es el interés científico; se experimenta una curiosidad más grande respecto de todo lo que es en la especie una anomalía, un 'fenómeno' [...] La segunda causa es que al pintar seres distintos, verdaderas monstruosidades, se excitan más fácilmente la piedad o la risa de la multitud. La tercera causa es que, dedicándose a semejantes asuntos, es fácil obtener un éxito de escándalo; se excita la curiosidad, sino el interés; un titiritero enseña a los espectadores deslumbrados una ternera de dos cabezas, pero si su ternera no tuviese más que una cabeza, aunque fuese la más bonita del mundo, no tendría ningún éxito.

J.M. Guyau. *El arte desde el punto de vista sociológico* (1887)

Siempre llamaron la atención del pueblo los animales que nacen con anormalidades que alteran su forma exterior, y la imaginación ha forjado alrededor de cada caso teratológico las más extravagantes leyendas. Unas veces se ha tratado de un engendro del diablo, que adoptando la forma de un determinado animal, ha dado nacimiento a un ejemplar destinado a asombrar a los humanos por su fealdad. [...] La dirección del Museo Nacional posee una valiosísima colección de casos teratológicos pues no se produce ninguno en las campañas sin que sea remitido allí, ya como donación o ya propuesto en venta. De esta colección hemos tomado los casos que presentan nuestros grabados... "Teratología. Los ejemplares existentes en el Museo Nacional" CyC, IV, 129, 23/3/1901. Epígrafes de los grabados: "Un gato con las patas en la cola"; "Un chanco con ocho patas"; "Cabeza deforme de ternero"; "Oveja con un solo ojo"; "Ciervo con dos bolsas de agua por astas"; "Ternera con dos cabezas".

En la cultura argentina de entresiglos y luego próxima al Centenario, el diálogo fue una matriz por excelencia de la encrucijada entre la literatura anterior y una nueva cultura popular impresa: la del periodismo. Se trató de una nueva relación vinculante, entre las voces

populares y el ingreso de textos e imágenes que duplican esa cotidianeidad y permiten compartirla masivamente. El fenómeno pobló las páginas de diferentes medios con hablantes populares: gauchos en sus fogones, compadritos, empleadas domésticas, transeúntes, familias de sobremesa, novios en los zaguanes..., constituyendo el grueso de lo que posteriormente se conoció y se ha estudiado como diálogo costumbrista. El caso de CyC resulta esclarecedor; fue su propio director José S. Álvarez quien, como parte del grupo fundador y autor paradigmático de aquel género, definió la fórmula de la revista según el lema "Semana festivo, literario y de actualidades", cuyas tres marcas fundamentales: un registro (humor), una actividad tensionada hacia lo estético (literatura-ficción) y otra vinculada a lo actual-inmediato (periodismo), eran atravesadas permanentemente por las voces populares.

La cantidad de textos y de géneros literarios y no literarios de CyC que recurren a estructuras dialogales es contundente: desde editoriales (el caso de la sección "Sinfonía") hasta textos narrativos breves; desde entrevistas hasta poemas. La ficcionalización de los hablantes permite introducir el humor y la sátira social o política desde lugares de enunciación "liberados de responsabilidad", de forma tal que ese lema que se inscribe número a número de la revista como su presentación, da cuenta de diferentes usos de lo estético y lo referencial, así como de una paulatina –aunque algo difusa– toma de conciencia de los lugares discursivos que se van creando para su separación y su especialización. A su vez, el diálogo como matriz y como relevo entre la práctica social, los géneros populares y los géneros masivos, inscribe lo viejo y lo nuevo respecto de los ámbitos de lo literario y lo periodístico del siglo XIX:

- a- establece vínculos con la tradición previa de esa forma sistémica de literatura popular que fue la poesía gauchesca. La cita, la polifonía, el pintoresquismo retornarán no solo para remitir a la modalidad oral del diálogo como ilusión verista (Rama, 1982), sino en tanto que permiten dar forma a un sujeto popular que habla y que funda su identidad en ese acontecimiento. El diálogo también contribuye a elaborar una versión pacífica del gaucho, que lo exalta como ingenioso charlatán o como narrador, en ambos casos como un hablante capaz de llevar a cabo exitosos intercambios verbales, especialmente porque seguirá conservando el complejo y a veces ambiguo funcionamiento bivocal (como se vio en cap. V.2.1);
- b- el nuevo medio periodístico cambia los modos de enunciar: de acuerdo con Adolfo Prieto (1988), el salto entre el poema gauchesco de José Hernández y el folletín *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez radica en la mediación técnica de la prensa y su enunciador prototípico, un periodista, que hace las veces de investigador de una figura de existencia real, y de narrador que embellece y ficcionaliza el material obtenido con métodos periodísticos¹.

¹ "...*Martín Fierro* organiza su universo verbal desde la voz de un narrador privilegiado. Este narrador, fuertemente supeditado al efecto de tipicidad que busca producir, se apoya en las inflexiones y en el vocabulario de una variante dialectal y arcaizante del español hablado en la llanura bonaerense hacia la década del sesenta. Las peripecias del gaucho Juan Moreira, en cambio, son contadas por un periodista, esto es, son asumidas por un profesional que dispone de los usos y de las convenciones de una lengua que representaba, en el marco de expectativas suscitadas por las campañas de instrucción pública, el epitome de la modernidad." (Prieto, 1988: 92)

Si esto ocurría en la prensa de las dos últimas décadas del XIX, la revista popular que es CyC introduce otras vertientes de esos contactos entre periodismo y ficción. A la seriedad del periódico, la revista le opone la tradición de otras publicaciones ilustradas y satíricas previas (*Don Quijote*, *El mosquito*; v. Romano, 2004) y le suma el modelo del periodismo dominical, que Raymond Williams sintetiza como alternativa de lectura amena y variada para los días de descanso:

Desde el punto de vista político, estos periódicos eran radicales, pero su principal material no era político sino una miscelánea de tipo básicamente similar a las formas anteriores de literatura popular: baladas, *chapbooks*, almanaques, historias de asesinatos y ejecuciones. (2003: 173).

Por otra parte, un interés muy marcado por registrar y procesar los cambios que la modernización estaba imprimiendo a la sociedad de la época, su nueva composición y su creciente multiculturalidad, obligaban a incursiones de corte periodístico, que generalmente eran “traducidas” a términos cercanos a esa amenidad, de modo tal que la información era tratada no tanto según cánones atribuibles al “rigor periodístico”, sino según el horizonte de lectura que se presuponía, ligado a la novedad, lo curioso. Geraldine Rogers, en su estudio sobre CyC (2008), puntualiza –como ya hemos visto- esta apuesta periodística en algunos principios organizativos generales: la articulación de un discurso para representar a grupos extensos y heterogéneos; la aparición de “raros y asociales”, que en ocasiones están encuadrados según criterios médico-legales, y en otros “rarifican” el lugar de enunciación, ya que se pone en boca de ellos la crítica a la cultura de masas. En última instancia, este tipo de opciones crea las condiciones de posibilidad para un grado de ficcionalización y de espectacularización² que autonomizan el discurso de la revista respecto de funciones pedagógicas explícitas o del apego estable a cualquier tipo de legalidad.

El presente capítulo se detendrá en los cruces que se produjeron entre la zona de producción periodística y la zona de producción netamente literaria de CyC, en tanto en ambos casos la actualidad y los temas “de interés” se manifiestan a partir de escenas de diálogo. Mientras tanto, en el ámbito periodístico, del que el género principal es –como lo denominaba la revista- el *interview*, comienza a gestarse un enunciador característico, el repórter, cuya presencia discursiva ostenta los signos de un nuevo rol profesional. El objetivo consistirá en ver qué aportes mutuos realizan los dos tipos de diálogo en la economía discursiva de la revista, y en tanto en todos los casos que se privilegiarán al menos uno de los polos enunciativos le está reservado al sujeto popular, generalmente hombre de campo o criollo que comienza a urbanizarse y es sujeto/objeto del discurso de la revista.

Muy paulatinamente, desde el comienzo de la historia porteña de CyC, el *interview* fue entendido como material periodístico de real interés; poco a poco la publicación lo consideró un género destacado como modo de acceso directo, íntimo y preferencial a los personajes, que en un principio fueron locales y, desde 1907, también nombres famosos de la cultura y la política europeos, entrevistados por el corresponsal exclusivo de la revista en Europa, Juan José de Soiza Reilly (1879-1959). Por tratarse este último de una peculiar figura, que integró

² Imbert (2002). Se retomará en el cierre del capítulo.

sin conflicto la dicotomía escritura literaria-escritura periodística, se tendrán en cuenta sus principios profesionales, desarrollados tanto en la ficción aparecida en la revista como en el “arte poética” de lo que denominó “periodismo literario”, practicado por él mismo y otros colaboradores (es el caso de Charles de Soussens) en entrevistas auténticas a veces, y muchas otras ficcionalizadas o francamente imposibles.

A continuación se ofrecen tres momentos donde la articulación entre los diálogos literario y periodístico dan cuenta de la emergencia de nuevas formas de construir la mirada social, de recortar la figura de escritor y de exceder el costumbrismo realista.

1900-1905. La huella moreirista: del autor de folletines al repórter

En diferentes notas se hacía cada vez más evidente el objetivo periodístico de registrar, describir y difundir la vida de los sectores marginales mediante los recursos testimoniales de la fotografía y la transcripción de la “voz del otro”. En este primer momento, la entrevista cumple un fin de investigación que enhebra, en el caso de Fray Mocho, los intereses del funcionario policial que fue oportunamente este autor, con los métodos del periodista y la capacidad narrativa del escritor de ficción. Con el seudónimo alternativo de Fabio Carrizo, él mismo había hecho los aportes pioneros en los primeros años de la revista, con atractivas producciones periodísticas como las entrevistas a punguistas y otros delincuentes callejeros aparecidas durante 1900 (“El punguista”; III; 72. 17/2; “El cuento del tío”; III, 84. 12/5; “Un loco lindo”, 90. 23/6; “Mandinga”, 91. 30/6), o a personajes como el sargento Andrés Chirino, quien ayudó a reconstruir la muerte de Juan Moreira.

La investigación que propone en principio Fabio Carrizo en “La muerte de Juan Moreira” (1903) se propone seguir los pasos de la tarea de Eduardo Gutiérrez, a quien Álvarez se sentía unido por los vínculos laborales que les permitieron conocerse, y al más joven de ellos ser iniciado por el folletinista en la vida periodística. El ingreso de Carrizo/Álvarez en el mundo periodístico se une tanto a los géneros de la información como a los primeros tanteos poéticos, según recuerda Ricardo Rojas en su *Historia*:

... Ezequiel Paz lo llamó a su diario *La Pampa*, y allí escribió ‘Crónicas policiales’. Por esta vía encontró a Eduardo Gutiérrez, el criollísimo autor de *Juan Moreira*, y trabada con él una cordial amistad, pasó en 1881 a *La Patria argentina*, de los Gutiérrez, a retozar con aquel buen aparcerero. Tiempo después, José María Niño lo introdujo en *La Nación*, donde intimó con Bartolito, y profesó de cronista parlamentario [...] Entretanto, comenzó a ensayar la mano del escritor, que el periodismo soltaba, y así produjo veinte breves cuentos picarescos... (1960: 457)

Es así que declara en la nota acerca de Moreira que

...No con objeto de rectificar las narraciones del distinguido escritor – que no tienen carácter histórico- sino con el de referir la verdad, a

propósito de su héroe, que hoy vive en la mente popular como una realidad, hemos investigado algunos pormenores de su existencia y reconstituido la escena de su muerte violenta.

Reconocidos los ámbitos diferenciados de la novela y del relevamiento que él produce, Álvarez organiza narrativamente parte de los destinos de las personas más cercanas a Moreira: su mujer y sus hijos; dispone documentos fotográficos: retratos de Moreira (además, imagen de su calavera), su esposa y su hijo Valerio, los militares involucrados en el operativo de su captura y de Chirino en dos épocas: la de su intervención de 1874 para detener al gaucho perseguido, y la de la actualidad; también ofrece reconstrucciones gráficas de las acciones realizadas en el prostíbulo donde se había acorralado a Moreira. La entrevista es un insumo para el acopio de información, pero en la segunda parte de la extensa nota de cuatro páginas aparece una reconstrucción de las conversaciones con un testigo no identificado y con el mismo Andrés Chirino. Hacerlas explícitas como diálogo periodístico le permite a Álvarez escenificar la gran pregunta que da a ese segundo testimonio valor periodístico: enfrentar al sargento a la imagen popular que lo identifica con un ejecutor a traición, por la espalda, de su víctima. El entrevistado se defiende invocando su sentido del deber y ha gozado de esta manera del derecho de expresarse, cuando en la novela no había tenido oportunidad de hacerlo. Por otra parte, la revista de alguna manera lo ampara cuando coloca esta nota en una sección que aparecerá con intermitencias, llamada "Episodios policiales", identificada con dos figuras representativas de la institución: un agente policial en un extremo, y un gallo en otra.

Otro protagonista de Eduardo Gutiérrez extraído de los prontuarios, Guillermo Hoyos u "Hormiga Negra", también convocó el interés de Álvarez, quien lo entrevistó en 1901 (137. 18/5). El caso interesó a Adolfo Prieto, con su seguimiento de la cobertura acerca del personaje hasta la entrevista realizada en 1912 por la misma publicación; se ocupa de señalar un movimiento parecido al realizado oportunamente por Álvarez con Moreira: "el hombre y la leyenda se contrastarán con caracteres casi didácticos" (1988: 96). Hoyos asegura en esas declaraciones que los enfrentamientos hiperbólicos, con partidas de cincuenta hombres, son "Lindo cuento pa los mositos de la ciudad, pero no para contarlo en la campaña, porque lo pueden dejar a uno por embustero" y en este segmento de esa gran desmentida que es su discurso como entrevistado quedan trazadas dos grandes divisiones, interrelacionadas, entre novela /realidad y entre verosímil urbano/verosímil rural, corroborando una distancia aún insalvable entre ambas culturas, que sólo podría suturar el periodismo o la literatura modernos. Para Prieto el lugar de las síntesis, el ámbito urbano de la letra escrita, corrobora a éste como escenario del fenómeno criollista y de la literatura popular en ese momento:

... literatura entendida como mensaje cruzado, como sistema de sustitución, inversión y transferencia de signos. Mundos imaginarios elaborados para afectar la sensibilidad y la inteligencia del habitante de las ciudades. Pero mundos imaginarios procesados según un código de claras resonancias campesinas. Superhombres inventados para cubrir las fantasías del lector urbano. Pero superhombres que necesitaban presentarse en el ropaje de gauchos. (1988: 97)

Las entrevistas, a pesar de las vehementes desmentidas del protagonista en persona, están destinadas a completar un universo que los lectores conocían por la ficción, no a reducirlo o refutarlo. Podría agregarse al análisis de Prieto, para valorar el modo en que el personaje real recibe el beneficio de la simpatía popular, el artículo "La rehabilitación de Juan Moreira" (IX, 419. 13/10/1906). En este caso, narra cómo es descubierto el verdadero asesino de una vecina de San Nicolás y se libera a Hoyos después de cuatro años de injusto encarcelamiento por esa causa. A su vez, en otra nota presentada bajo la sección "Episodios policiales": "Malhechores famosos", se recorren casos reales de asesinos y estafadores, presentados con fotografías e identificados con nombre y apellido. La nota está firmada por Cabrión (Juan Carlos Gómez) y también recurre al diálogo, reiterando el propósito de hacer amena la presentación de información, e incluso reduciendo al humor el tratamiento disfórico de personas que han asesinado a sus familiares o amigos, o han muerto en plena juventud a raíz de sus "hazañas". Significativamente, y si bien algunos de los mencionados han recibido su título de "famosos" por tener sus propios versificadores, el cierre dialogado sugiere un estatuto diferente para un personaje que se había vuelto emblemático y trascendía la categoría social de delincuente:

- ¿Y dónde dejas a Juan Moreira? ...
- ¡Juan Moreira! ... Ése era profesional de otra especie...

El interés por estos y otros personajes reales llevados a la repercusión popular por los folletines de Eduardo Gutiérrez da cuenta de los vínculos entre periodismo, narrativa popular y el universo policial, que por otra parte constituyen un episodio de formación en varias carreras de escritor³. Las tres esferas están unidas por un interés común en el relevamiento y presentación de datos y en esa finalidad se cumple el cometido de la entrevista.

A diferencia de los reportajes –incomprobables– realizados a los pequeños delincuentes suburbanos, las entrevistas a los sobrevivientes de Moreira o al mismo Guillermo Hoyos

³ Múltiples especialidades de escritores-periodistas comenzaron con la sección de policiales, fuente segura de ingresos por tratarse de la que más crece en la prensa popular. Antonio Monteavaro, ocasional colaborador de CyC, detectó algunos de los vicios del oficio y los llevó al terreno satírico en un cuento titulado "Noticia de policía" (1905). Un hombre lee en el diario la noticia de su suicidio y se va a quejar ante el jefe de sección, quien solo confía en sus fuentes y no tiene calculada una desmentida del mundo empírico; el efecto absurdo cierra el texto cuando el jefe de sección publica una desmentida: "Los suicidas- Confirmamos nuestra información de ayer, referente al suicidio del individuo Filiberto García del Montaner [...] La noticia nos fue proporcionada por el señor jefe de policía. Esto basta y así lo ha comprendido el mismo Filiberto García del Montaner que anoche pretendió desvirtuar nuestras aseveraciones".

José Frexas explota en el absurdo de su cuento "Los cronistas policiales" (1905) la malicia y superficialidad con que se encaran estas noticias por parte de sus colegas: "podría denominárseles la gente de bronce del gremio, dada la perversidad que encuéntrase en sus descripciones de los sucesos diarios"; "Uno a uno caen en el círculo de la mordacidad y nadie se libra del titeo", hasta el punto de que "he decidido no sufrir percañe alguno a fin de que no lo explote el buen humor gaceticillo. Vivo en una constante alarma; los automóviles me arrancan interjecciones de terror, los eléctricos me dan pánico, me intimidan los ascensores, rehúso habitar en los pisos altos, por temor a las caídas, en los bajos, por la humedad. No sé lo que será de mí mañana. Sé tan solo que mi fragilidad corpórea está a cubierto de cualquiera rotura."

marcan la gran diferencia que va desde el diálogo con el hombre anónimo a la personalidad pública, aunque en todos los casos no se trata de personajes ejemplares. Será en el último momento de este recorrido por el diálogo en CyC que el *interview* funciona en todo su poder como género que permite construir personalidades famosas. De todos modos, será un rasgo de la oferta periodística que se sostengan los dos extremos de interés como elección para los entrevistados: el marginal y el exitoso⁴.

El continuador más visible y prolífico de Fray Mocho en este rubro, Soiza Reilly, había sido introducido a CyC por aquél en 1903, probablemente por las complicidades de quienes compartían el mismo origen entrerriano, según Antonio Requeni (2004)⁵. Como en los tempranos modelos, el valor de la nota se centraba en la presencia “en persona” del cronista en los lugares (conventillos, asilos y basurales) aunque con una fuerte aproximación subjetiva al fenómeno, que en el caso del continuador de Fray Mocho revela ciertos “excesos” temáticos y formales propios de su libre adhesión al Modernismo, nota en la que sí era discordante respecto del realismo costumbrista habitual en el autor de *Memorias de un vigilante*. Las notas periodísticas de su primera época fueron relevadas en el capítulo II (“2. La fórmula multimodal del magazine (1900-1910)”). En las notas analizadas, un momento de la crónica consistía en la transcripción de un supuesto diálogo con uno de esos personajes populares, que si bien habitaba alguno de los espacios nuevos de la concentración urbana marginal, eran en realidad los migrantes que venían del campo, un residuo del viejo orden rural: viejos soldados, hombres que viven en la naturaleza: *homeless* que construyen su propia tapera en las orillas, o bien huéspedes de alguna institución asistencial. Ellos son los elegidos para expresar un extrañamiento propio ante su nueva situación, que intensifica el que puede remitir al fenómeno general de la mutación permanente del mundo que propone la modernización.

Si los pobres no están asociados a la violencia, sino simplemente a la carencia material, lo que los aproxima al lugar de la víctima más que al del peligro, el interés por los “raros y asociales” se prolonga en la trayectoria de CyC con una gran ambivalencia entre el afán referencial de lo informativo y un efecto de perplejidad que deja en suspenso los aspectos preocupantes del fenómeno. Mientras el Nativismo tiende a considerar el personaje rural entrañable en tanto es lejano (en el tiempo y en el espacio)⁶, a partir de estos diálogos cronísticos comienza a ser entrañable y próximo al mundo de la experiencia y de la actualidad,

⁴ Amplía Ludmer: esta no-selección da cuenta de que “en Argentina, los antagonismos aparentes que produce la cultura popular de la fama: son encuentros con genios y talentos, y también con los marginales, bohemios, locos, y criminales. Los célebres-centros están en el exterior, en Europa (hombres de España, Italia, Francia, el Papa, príncipes, socialistas y anarquistas, toreros, cantantes, pintores, escultores, dibujantes), y los célebres-márgenes en Argentina y Uruguay (son los freaks: bohemios, derrotados, neurasténicos, dementes, criminales, drogadictos y hasta lustrabotas y mendigos)” (1999: 192)

⁵ No obstante, se registran colaboraciones de Soiza Reilly anteriores a esa fecha mencionada, como por ejemplo “Cadáveres farristas” (CyC, n. 213, 1/11/1902)

⁶ Para Guillermo Ara, la prédica de los autores nativistas se centra en que “la mentada originalidad se mide también por la capacidad de convertir en propia experiencia la realidad circundante. La realidad es en este caso naturaleza, vida local y tradición, es decir, la tierra, el hombre y el residuo activo que al presente arroja el pasado. Por eso es que Martiniano Leguizamón alude siempre a lo pretérito y sus posibilidades de infundirle vida en la obra creadora.” (Ara, 1961: 11) Ver cap. VIII para el desarrollo amplio de la relación con el pasado.

aunque el precio que paga es la distancia cómica, que lo trasmuta en sabio y loco. Propone una filiación elevada (filosófica) y su refutación inmediata. En todo caso, los procedimientos de la distancia estética e ideológica logran ficcionalizar a los entrevistados y potenciar el poder “transformador” de la palabra literario-periodística.

1906. Las entrevistas imposibles. El periodista como personaje literario

Cierta zona de la literatura dialogada de la revista da cuenta de esa ambivalencia entre los contenidos de actualidad y la libre inventiva, que se ofrece desenfadadamente a través de la comicidad, en muchos casos con acento satírico. Si el sujeto popular constituía una convención extendida y ya asimilada, la prolongación de la subalternidad a lo no humano permite exagerar la nota aún más. Por añadidura, algunos textos desplazan, haciendo explícita la mediación, como se vio en el capítulo IX, el género de diálogo periodístico al campo literario costumbrista, y no es casual que sean los escritores profesionales que también tienen en la mira las estéticas modernizadoras los que se animan a dar ese paso. Uno de ellos es el francés radicado en la Argentina Charles de Soussens (1865-1927), que ofreció un *interview* entre un periodista y un yacaré recién llegado a Buenos Aires en “Con el rey de los ríos” (1905c).

A punto de ser encerrado en el Zoológico, el reptil celebra las muestras de refinamiento de la sociedad porteña, pero sospecha de quienes, si bien le ofrecen alojamiento excelentemente ubicado, lo acollaran y lo inmovilizan. Entre la ironía propia de la ingenuidad y la característica de la “extranjería” (su condición de no porteño y no-humano), el visitante litoraleño aspira al lujo y la ociosidad: “...Figúrese que vino un señor de aspecto muy bondadoso e inteligente. Me examinó un rato [...] y habiendo comprobado la pureza de mi genealogía, prometió alojarme sin tardanza en un soberbio palacio de Palermo”; observa la “necesidad” de expresar su sensibilidad (en este caso culinaria) con versos modernistas, que se citan como trabajo paródico:

...Ayer, por ejemplo, a la hora de la siesta, meditaba profundamente en los medios de aristocratizar mi burdo paladar de ser primitivo. Se lo confiaré en versos nicaragüenses:
Entonces tuve un sueño/que encerraba las garras y los dientes/
en vientres sonrosados/y pechos de mujer; y que engullía/ por
postres delicados/ de comidas y cenas,/ como tigre goloso entre
golosos,/unas cuantas docenas de niños tiernos, rubios y
sabrosos⁷.

Así como, dentro de las fórmulas de cortesía, el periodista finge respetarlo, aunque sus convites son rechazados (“Había que ver su tamaña boca al espectorar sus grotescas carcajadas”), la conversación se cierra cuando el yacaré confiesa cuál es el propósito de su

⁷ Se trata de un fragmento de “El año lírico- Estival” en el que se refiere el sueño que tuvo un tigre a quien un cazador había matado su hembra (incluido en *Azul* -1888-, de Rubén Darío).

visita, en un gesto que lo humaniza definitivamente: "He venido aquí ¿sabe a qué? -Todavía no, señor. - ¡A completar el millón de habitantes!". Esta "democratización extrema" de los personajes entrevistados se repetirá en otras ocasiones, en las que reaparecerán entrevistas a animales, como la "realizada" al famoso chimpancé Cónsul (Agapito Candileja, "Interview a S.M. Cónsul III", 1906a) o las notas sin firma "Un reportaje al orangután 'Petronio'", n. 471, 12/10/1907 y "Un reportaje al elefante del Casino", n. 577, 30/10/1909.

Las entrevistas a animales permiten desplegar en un grado máximo la ambigüedad enunciativa, dado que se los presenta simultáneamente con rasgos humanizados y admitiendo la imposibilidad de que puedan acceder a las facultades humanas: "Este mono no habla con palabras. Habla con gestos. Tiene en sus ojos y en su boca una expresión tan humana, que al verlo se piensa en la utilidad de los discursos de Tornquist y de Cernadas" (Agapito Candileja, 1906); Petronio "se encaramó con presteza en un barrote de su palacio y adoptando una postura académica nos habló de sus nostalgias y de sus dolores" (s/f, 1907).

Estas entrevistas vuelven a fusionar los códigos periodísticos con un actualizado bivocalismo del hablante subalterno; dice el periodista que está detrás del interview al elefante: "No teniendo a quien reportear resolvimos hacer un reportaje a un animal tan ilustre"; la pauta sigue siendo, como en el caso del cuento de Charles de Soussens, la de apelar a un objetivo periodístico prestigioso parodiable: la celebridad, a la que se le unen los atributos de visitante para hacer conscientes los códigos periodísticos modernos, pero en un retorno a la sátira disfrazada ahora del tópico de solicitar opiniones al extranjero: acerca de Petronio, dice el periodista, "No bien estuvimos enterados de su arribo quisimos ir a presentarle nuestros saludos y a pedirle tuviera a bien darnos algunas impresiones íntimas sobre su viaje". Como es habitual en CyC, el hablante subalterno es investido de autoridad moral en dos movimientos: uno primero, que lo construye como ser moderno, civilizado y le da respetabilidad social; el segundo, que muestra que detrás de esa careta de asimilación a los valores consensuados, hay una naturaleza no dominada por el clisé. En este segundo momento se localiza el bivocalismo: el hablante subalterno natural dice lo que quieren expresar los autores; todos los animales gozan de los atributos deseables de la sensibilidad y la intelectualidad con un grado de refinamiento digno de la cultura contemporánea; no obstante, conservan una libertad de opinión que no es un atributo de la misma serie, sino de una "franqueza animal". El texto se encarga de mostrar esta duplicidad: "El señor Elefante es un animal muy culto. Sabe conversar sobre muchas cosas. Tiene opiniones políticas. Conoce música y, en sus mocedades, dice que fue editorialista..."

Las opiniones de estos animales célebres, en un grado de bivocalismo al servicio del enunciador real, son antidarwinistas, paradójicamente, al vehiculizar un pensamiento misantrópico; Petronio tiene una teoría biológica: "se trataba de probar que el mono desciende del hombre, al revés de lo afirmado por algunos ilustres amigos de Darwin"; a su vez, Cónsul también cree tener una condescendiente estima por Victorino de la Plaza cuando reconoce que "Él ha sido mi mejor compañero de viaje. Simpatizamos mucho. No sé qué extraña identidad de pareceres no une, pero lo cierto es que tengo en él un verdadero amigo. O algo más. Creo tener en él un verdadero hermano. ¡Se lo juro, por Darwin!" (Agapito Candileja, 1906a). Lo mismo ocurre con la pregunta esperada para este tipo de personajes:

- Y, en conjunto, ¿qué le ha parecido Buenos Aires?
- ¡Malo! La gente trabaja demasiado, pues vive buscando la manera de no hacer nada. [...] De literatura nacional conozco las crónicas sociales, los avisos de los remates, y los versos de un señor Luciérnagas. (Agapito Candileja, 1906a)

Los epigramas de Cónsul/Agapito/Soiza Reilly instalan la polémica acerca de los valores literarios institucionales desde afuera de la institución; no hay para ninguno de estos enunciadores fusionados algo que pueda reconocerse como “literatura nacional”

Soiza Reilly, por su parte, ensaya una forma de entrevista imposible con un lugareño en “Una costa misteriosa” (1906a). El periodista se interna en una zona litoral no especificada, lo que implica “vagar por una tierra de arcanos, de delitos, de sombras, en donde el espíritu de las viejas leyendas flota como un ensueño, es para la imaginación de los hombres sutiles un pecado demasiado prohibido para no ser delicioso”. La entrevista se introduce como un “encuentro casual”, con los mismos protocolos que rigen la narración literaria: un “¿Quién le ha dado permiso para venir hasta aquí?”, lanzado por un “viejo selvático” interrumpe al periodista *flanêur* y genera la entrevista. Le cuenta que, viviendo en esa ribera, ha visto delincuentes, suicidas que siguen recorriendo la costa y botellas que traen mapas de tesoros escondidos... El entrevistado parece hecho a medida de la sensibilidad del narrador; es un sujeto popular que, a diferencia del diálogo costumbrista, no habla como un criollo, sino como un Zarathustra, y no habla de la realidad cotidiana, sino de lo improbable o lo imposible. Si la anécdota en sí misma no permite el gesto de la verificabilidad, la fotografía crea un contraste ridículo: es, efectivamente, un paisano el supuesto referente del discurso citado (aunque un epígrafe lo desvirtúa irónicamente: “El rey preparando su almuerzo”, y otro lo invierta carnavalescamente: “Nemrod”, en una asociación bíblica que lo emparenta con el considerado primer monarca, pero también con la tradición de los “rebeldes a Dios”).

La mediación de la órbita periodística interfiriendo la autonomía del mundo maravilloso es notable en “Con el rey de los ríos”, planteado francamente como un interview(imposible), con un sesgo autorreferencial respecto del gremio: “Por primera vez en la vida, me cupo la envidiable gloria deparada a ciertos ilustres cofrades míos: la de ‘entrevistar’ a un personaje célebre recién llegado a Buenos Aires”. Suponiendo la correferencialidad con la firma, el mismo de Soussens sarcásticamente se deshace en elogios de un género periodístico al que atribuye el éxito profesional de otros colegas; satirizando la idealización de los visitantes extranjeros, este periodista arriesga su vida para internarse en los arrabales del puerto y sacar de entre las “garras” de diferentes personajes populares a su entrevistado, cuya celebridad parece no ser acompañada por un recibimiento protocolar. A su vez, el mismo entrevistado parece colaborar para la parodia del interview-al-visitante-famoso cuando pide que no se publiquen afirmaciones que puedan perjudicarlo: “...Si me aplican la ley de residencia, ¡adiós mi castillo de Palermo!... [...] Escriba usted viajero no más. Es una palabra muy suave y llena de sugerencias romancescas”.

Estos entrevistados imposibles muestran la zona de fricción entre periodismo y literatura. Por una parte, cierto contrato de correferencialidad que impone la equivalencia entre el firmante de la nota y el sujeto periodista del enunciado; por otro, un sujeto popular que no responde a la mínima pretensión mimética, más que evidente en el yacaré, pero no menos digno de mención en el caso de los hablantes criollos que, por registro e inflexión pseudofilosófica⁸, ya no representan la ilusión verista del hablante de la gauchesca, género que, a esta altura, ve evocadas y transgredidas algunas de sus convenciones fundamentales. El mono Cónsul, vestido de frac en el montaje que ilustra su nota, dice que solicita: "Retráteme como a los grandes personajes, leyendo *Caras y Caretas*". La publicación, para no airarlo, y como lo hará con la nobleza europea y los escritores de fama internacional que vendrán después, cumplirá el pedido.

1907-1909. El arte poética del *interview*. El caso de los Célebres marginales

CyC había adquirido una clara conciencia de la centralidad del *interview*, que sintonizaba con su propuesta de lectura amena. Dice el periodista que firma, con una franqueza que revela los "trucos del oficio", *Molécula*:

Indudablemente, la forma más moderna del periodismo, la que consigue meter mayor ruido y armar toles toles descomunales a propósito de si dijo o no dijo, es la *interview*, del cual recurso echamos mano los cronistas para dar consistencia a nuestras ideas y barnizar de prestigio las elucubraciones más estupendas (1907a)

Tal como lo presenta el firmante, la entrevista es un recurso más que una práctica real, lo que de cuenta de la centralidad de la matriz dialogal en la revista. Pocos meses después, sin embargo, un cambio contundente abría la posibilidad seria del ejercicio del nuevo género. El 6 de abril de 1907, una nota anuncia el nacimiento de la sección "CyC en Europa". La gira comprende una reducida comitiva periodística, con la prototípica pareja de fotógrafo y repórter, función ésta que cumple Juan José de Soiza Reilly; el género, se anticipa, será el *interview*, ilustrado profusamente con imágenes.

A lo largo de varias de estas notas, que se publican todos los números con diversos temas y personajes, Soiza va elaborando una suerte de poética de periodismo que da cuenta de la búsqueda de legitimación de su tarea profesional⁹. Dos notas son particularmente productivas para observar esta operación.

⁸ Josefina Ludmer desarrolla los vínculos entre el discurso filosófico-bíblico y el anarquismo desplazado hacia una postura estética en la literatura de Soiza Reilly: escribe cuentos alegóricos con forma de crónica; "hace novela y alegoría con el periodismo: es 'moderno y popular'"; se acomoda a la tradición de los filósofos kínicos que describió Sloterdijk: confronta los poderes públicos y estatales, usa el cuerpo (su suciedad, su animalidad) como forma de argumentación (1999: 336 y ss.)

⁹ A raíz de la publicación de *El cuerpo del delito* (1999) de Josefina Ludmer se generaron polémicas en torno del valor de la figura de Soiza Reilly, que activaron la tarea más puramente historicista "de rescate" de investigadoras como Gabriela Mizrahe, dedicadas a la recopilación y la redición. Para Juan

La primera de ellas es “Un periodista millonario” (1909b), dedicada en principio a Eduardo Scarfoglio, escritor y periodista-empresario, fundador de varios diarios y prueba fehaciente de que la tarea de escritura puede asociarse a la formación de una sólida fortuna y, por ende, al poder. El artículo se despliega en tres páginas, provistas de fotografías del personaje y de la reproducción de un saludo escrito especialmente para CyC, aunque el repertorio de imágenes que sostiene al personaje como protagonista de la nota no es recíproco en la dimensión textual, ya que las dos primeras páginas son campo de indagación ensayística de Soiza Reilly, en torno del cuasi oxímoron del título. Propiciadas por la índole metaperiodística de la nota, las observaciones giran tanto en torno del firmante como del entrevistado. En primer lugar, y en sí misma, la nota es un ejemplar acabado del oficio de Soiza, dado que pone en funcionamiento uno de los principales resortes de los géneros masivos: la construcción de lo que, siguiendo a Roland Barthes, se denomina suceso. La tarea “mercenaria” del periodismo y el estatus de millonario son términos antitéticos, apareados en el suceso, que representa un hecho “cuya causa no puede explicarse inmediatamente”, y en tanto tal produce algún tipo de perturbación y asegura el asombro de los lectores (Barthes, 1983). Ver la ilustración fotográfica de un periodista que viaja en su propio yate ayuda a sostener una relación entre esos términos que contradice el conocimiento de mundo –y el imaginario- accesible a un porteño de la época, para quien el periodista no es más que un bohemio, un humilde ganapán, o con mayor certeza, un escritor fracasado.

Pero, en segundo lugar, la disquisición de Soiza a propósito de Scarfoglio que repercute en discusiones locales: su preámbulo constituye toda una declaración de principios que cuestiona la desigual jerarquía simbólica de las dos actividades que comienzan a ser sometidas a las leyes del mercado y de la profesionalización, la literatura y el periodismo. El magnate italiano es, entonces, una buena excusa para plantear una reversión no solo del estatus profesional del periodista, sino para investirlo del prestigio y el valor de los autores de literatura:

Cualquier periodista –si es que tiene talento de escritor- os puede escribir una buena novela. En cambio, no todos los novelistas – aunque tengan talento- os pueden escribir un buen artículo que os entretenga, instruya y deleite aunque no diga nada... De ahí que en Europa los mejores literatos se hayan transformado en periodistas.

Dicho desde el exterior, y llevando al entrevistado más que como figura como ejemplo corroborativo de que “el mundo camina” y los valores se trastocan, Soiza culmina depositando la tarea del entrevistador (su propia tarea, en realidad) en una suerte de “mundo al revés” de las jerarquías:

Además del progreso de las creencias, el periodismo de las horas actuales no es el infecundo periodismo de antaño. Tampoco es ya,

Terranova, iniciador de la polémica, Soiza representa paradigmáticamente, y de forma consecuente respecto del paradigma arltiano, la concepción de escritor popular, sin los dobleces y la ambigüedad de ese “discípulo”: “Soiza Reilly nunca quiso pertenecer, simplemente porque él ya pertenecía a donde quería pertenecer, esto es, a los incipientes pero poderosos medios de comunicación masiva de la Argentina de principios de siglo” (2006).

como antes, una profesión. No es un oficio. Es un arte. Un arte delicado y profundo. Un arte para orfebres. Para poetas. Para filósofos. Un arte que cuenta con sus héroes y también con sus víctimas. Aunque me imagino que nada de esto creeréis. Hablo –y os hablo con devoción– del periodismo literario...

En esta instancia, y a la manera de un truco de prestidigitación, la actividad literaria, consagrada ya desde el Esteticismo con el valor diferencial que le otorga su autonomía y su inutilidad, es impugnada en nombre de un valor hipermercantil, la pauta que traduce los ingresos económicos del escritor en novedoso valor artístico: “A menudo se dice que el periodismo anula al literato. No es verdad. Quienes tal cosa dicen son, sin duda, periodistas fracasados”.

Más audazmente, en “Lo que no me ha dicho Merry del Val” (1909c) Soiza se apropia de la entrevista como técnica privilegiada, aunque la presenta como caduca: “Hasta ahora, para confeccionar un reportaje se recurría a la repetición textual de las palabras o de las ideas de sus propias víctimas. Eso ya es muy antiguo.” Imagina un receptor más agudo y más sofisticado, que ejerce la desconfianza:

El público no se encanta con oír lo que los hombres célebres dicen a los buenos *reporters* que en la cabeza llevan un grafófono (sic). El público, que es un señor muy gordo, sabe que un hombre ilustre [...] prepara de antemano sus respuestas. Acomoda la contestación a sus deseos ... Esto impide que la gente llegue a conocer toda su intimidad.

Esta entrevista aborda una de las profesiones rodeadas de mayor respetabilidad; Rafael Merry del Val (1865-1930) era Secretario de Estado del Papa Pío X, uno de los más jóvenes e ilustrados asesores que había contado Roma hasta ese momento. Frente a un entrevistado con estas características sobresalientes, Soiza encuentra oportuno impugnar las reglas del género, asentadas en la centralidad de la palabra del entrevistado:

Por eso yo, en vez de reproducir las tonterías que algunos grandes maestros suelen improvisar con tres días de anticipación a fin de que las repita en este teatro de CyC, que tiene más de un millón de butacas, -concrétome por lo común a trazar en la imaginación del lector el retrato físico del entrevistado. Después describo los muebles que haya en su salón [...] Contemplo. Veo... Y, como, a menudo, no oigo lo que la persona entrevistada me dice (aunque yo le haya provocado sus respuestas) llego fácilmente a comprender lo que no quiere decirme. ¿Y qué es lo que no quiere decirme? Precisamente aquello que yo quiero saber...

El periodismo literario es desengañado; tiene profundidad psicológica y –principalmente– es ficción que satisface todas las capas de credulidad que anhela disfrutar el destinatario masivo y moderno de un magazine como CyC. A su vez, el periodista se atribuye todas las prerrogativas de un creador. Leída en todas sus implicancias, la “confesión” citada de

Soiza lleva a “desenmascarar” la fidelidad a la palabra del entrevistado como una impostura – consciente o inconsciente de su parte-, como otra manifestación de hipocresía social que el repórter subsana con el reservorio de su sensibilidad y en nombre de un cuestionamiento radical a la modernidad burguesa, inmerso en la cual sigue transformando las prácticas. Por este motivo, ya no reproduce el diálogo con del Val (¿lo tuvo realmente?) y juega a sorprender al lector con un dato inquietante de su entorno (única prueba de que realmente lo visitó):

- *¿Qué me dijo Merry del Val?*

No lo recuerdo. Ni me importa... Sólo sé que en su mesa, cargada de papeles, vi asomar el lomo de un libro peligroso: *Cosí habló Zarathustra...* Es un poco tarde, -diréis,- para leer este libro. Sí, tal vez. ¿Pero acaso no puede consultarse como un devocionario? Merry del Val es hombre de talento.

Sería un error, dadas estas observaciones, asomarse a la prolífica tarea de entrevistador que cumplió Soiza a lo largo de su extensa participación en los medios a partir de las notas en las que la figura es el entrevistado –por su notoriedad en nuestra cultura, por su vigencia o por ser una celebridad internacional-. Soiza, al menos en la etapa que estamos recorriendo, es el centro de la entrevista; a través de ella pretende imponer nuevas leyes para un género que comienza a reconocerse en el mundo hipermodernizado de comienzos del siglo XX. Este autor recorre la distancia entre la práctica “aberrante” y habitual de la invención de noticias característica de los diarios populares (testimoniada por las declaraciones de muchos hombres de esa época: Fray Mocho, José A. Saldías, Emilio Becher, entre otros) y la estilización del rol imaginativo del periodista como intelectual.

Los nuevos diálogos y una tradición contestataria. Conclusiones

No es difícil recortar otra declaración de principios periodísticos de Soiza para corroborar su localización entre el rol social del periodista y la búsqueda de esa implicatura social detrás de las palabras, que hasta puede ser pura ficción sin romper el contrato con los lectores:

...Para ser un buen periodista; para ser un periodista encantador; para ser dueño de variados estilos; para impresionar; para seducir; para que lo entiendan sin vulgarizarse; para ser conductor de multitudes [...] para hablar sin equivocarse de cosas que no entiende, que no sabe, que no comprende, que no ha visto o que no han ocurrido [...] Basta poseer una insignificancia. Basta haber nacido con la habilidad de ver los dramas de la vida –ver todo- antes que los demás. ... (“Lecciones de periodismo”, 1907a)

Esta poética explícita y diseminada en diferentes notas da cuenta de una aspiración que hace a Soiza, en la lógica del semanario popular, representante ideológico de los modernistas,

para quienes la “marca individual del estilo” les permite atravesar las diferentes funciones de la escritura, tanto las de la esfera puramente estética como las de la “utilitaria” del periodismo, sin menoscabo de su peculiaridad. Basta comparar con declaraciones del mismo Rubén Darío:

Todos los observadores y comentaristas de la vida han sido periodistas. Ahora, si os referís simplemente a la parte mecánica del oficio moderno, quedaríamos en que tan solo merecerían el nombre de periodistas los *reporters* comerciales, los de los sucesos diarios; y hasta éstos pueden ser muy bien escritores que hagan sobre un asunto árido una página interesante, con su gracia de estilo y su buen por qué de filosofía. (1950: 880)

Basta con resaltar, de las dos citas previas, la cualidad intransferible de “ver los dramas de la vida” (Soiza) o ser “observadores y comentaristas de la vida” (Darío) para comprender la convivencia, en los límites de CyC, de posiciones defensivas y otras satíricas respecto de la renovación literaria y de la individualidad del artista. Entre las primeras posiciones, a Soiza deben sumarse los nombres de Charles de Soussens y Antonio Monteavaro, que hicieron también explícito en diferentes colaboraciones de la revista los tópicos de la incompreensión del artista y su difícil legitimidad para operar intelectualmente en la realidad social¹⁰. Soiza Reilly aparece como quien mejor resuelve su participación personal en los géneros periodísticos; María Moreno pone de relieve esa disolución de las dicotomías: “la crónica no era el cuento (alindamiento) de la noticia, sino un laboratorio de estilo” y además “fue el espacio para socializar ciencia y teoría y no el mero sometimiento a los saberes atribuidos a un público no especializado” (2010).

A su vez, esta defensa de la participación en una revista popular corrobora el compromiso de los modernistas por la inmersión en los fenómenos de la actualidad, lo que implica procesar cronística y testimonialmente los nuevos sectores sociales, los bordes y las orillas. El tratamiento periodístico juega su presencia en la revista con otros: el costumbrista y el nativista. La publicación no cerrará totalmente la vertiente moreirista, pero introducirá versiones alternativas, como respuesta propia de un medio polifónico y democratizador.

Los personajes criollos, tanto los de campo adentro como los habitantes de las zonas suburbanas, no solo no son agresivos o desafiantes frente a la autoridad, sino que están ligados

¹⁰ Se puede remitir a colaboraciones de ambos autores en CyC. De Charles de Soussens: “La trilogía familiar de Henry de Groux”, 182. 29/3/1902; “El mundo de las adivinas”, 184. 12/4/1902; “Un filósofo”, 190. 24/5/1902; “Pierrot escritor”, 225. 24/1/1903; “Una comida con los locos”, 273. 26/12/1903; “De poeta a mercachifle”, 290. 23/4/1904; “Opiniones artísticas”, 308. 27/8/1904; “Castillos en el aire”, 349. 10/6/1905; “Radica y Doodica en la diplomacia”, 350. 17/6/1905; “El castillo en ruinas”, 588. 8/1/1910.

De Antonio Monteavaro: además de “Noticias de policía”, citado en nota 3 de este capítulo; “Diálogo trascendental”, 330. 28/1/1905; “Un canto de cisne”, 416. 22/9/1906; “La literata”, 449. 11/5/1907; “El perro y la gata”, 452. 1/6/1907; “Los treinta años”, 477. 23/11/1907; “El hombre de la pasión” 589. 22/1/1910.

a acciones más verbales que épicas. Como pudo observarse, Moreira es ya objeto de culto, no referente social actual. Varios autores destacados de la revista (Fray Mocho, Nemesio Trejo, entre otros) se especializan en el costumbrismo en su variante de diálogo ya señalada, y desde el momento en el que se deja hablar a esos personajes surgen zonas de su cotidianeidad, de su vida privada, sus diversiones, sus relaciones amorosas, sus pleitos familiares y, en una vertiente paralela, sus críticas a los sistemas políticos, ligados al engaño, del que son víctimas lúcidas.

Así, el habitante popular se transformará en sujeto enunciador satírico o en personaje modélico. Al mismo tiempo, inscribe estas versiones en franca polémica estética con el Nativismo ortodoxo que asoma, con cierta frecuencia, en esas mismas páginas. Esa polémica se inscribe con mayor contundencia cuando esos diálogos se sobreimprimen a la experiencia periodística, momento en el que la participación del criollo en la modernización (al menos en la que corresponde a la mediación técnica reproductiva de la palabra) se hace más visible y desafiante.

La construcción de la noticia conducirá a la espectacularización de la marginalidad, de la violencia y su correlativa domesticación del conflicto, dice Gérard Imbert, teniendo en cuenta que ese “modo espectacular” “en vez de eliminar el mal, lo da a ver, visibilizando las fuentes del mal, transformándolas en ceremonia del horror, en ventilación del dolor, en espectacularización de la intimidad” (2002: 20). Uno de sus principales procedimientos es “la escenificación, más o menos dramatizada, de esta realidad en reportajes, docudramas e incluso series” (2002: 21). La pauta de CyC, no obstante, elabora este show del horror con la dramatización que no desmiente, pero sí cruza las fronteras del realismo hacia lo anormal o lo imposible llevando a los extremos el verosímil del suceso, y en esa nueva realidad transformada la risa, unida o asociada a lo increíble que potencia sus efectos, multiplica la posibilidad de asimilación de la diferencia (“lo cómico y lo fantástico favorecen la difusión de la violencia, embotando nuestra sensibilidad ante las agresivas deformaciones de los sujetos humanos”, recuerda Siebers, 1989: 116). Como dice Ludmer, las formas se acercan al comic, la ciencia ficción y los géneros que instalan la fantasía (dado que, citando a Nathanael West, “los comics ilustran una cultura en la que la violencia es tan gratuita y endémica que no se la nota”, todo gira “alrededor de la relación entre la violencia y las ficciones del periodismo de los modernismos”. 1999: 289)

Soiza nos recuerda que la operación de sentido que constituye el dispositivo de la industria cultural, señala Barbero (siguiendo a Edgar Morin), se basa precisamente en “la fusión de los dos espacios que la ideología dice mantener separados, esto es, el de la información y el del imaginario ficcional” (1987: 65). Si esto vale para los géneros periodísticos, también cabe observar para la dimensión literaria propuesta por CyC, que el costumbrismo realista, y el legado de las voces gauchescas, son solo una –no la única– de las vetas discursivas de la cultura popular.

BIBLIOGRAFÍA

- ❖ Ara, Guillermo 1961. "Martiniano Leguizamón y el regionalismo literario" en Martiniano Leguizamón, *De cepa criolla*. Buenos Aires, Hachette, 7-27.
- ❖ Bajtin, Mijail 1988. *Problemas de la poética de Dostoievsky*. México, FCE.
- ❖ Barthes, Roland 1983. "Estructura del suceso" en su *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral.
- ❖ Beltrán, Oscar 1943. *Historia del periodismo argentino. Pensamiento y obra de los forjadores de la patria*.
- ❖ Bianchi, Alfredo 1932. *Veinticinco años de vida intelectual argentina. Historia sintética de la revista Nosotros*. Buenos Aires: s/d
- ❖ Darío, Rubén 1950. "El periodista y su mérito literario" en *Obras completas*. Madrid, Afrodísio Aguado, 880-881.
- ❖ Dupont, Florence 2001. *La invención de la literatura*. Barcelona, Debate.
- ❖ Galtier, Lysandro 1973. *Carlos de Soussens y la bohemia porteña*. Buenos Aires: ECA
- ❖ Giusti, Roberto 1946. "Una generación juvenil de hace cuarenta años" en su *Siglos, escuelas, autores*. Buenos Aires: Problemas, 345-369
- ❖ Imbert, Gérard 2002. "Azar, conflicto, accidente, catástrofe: figuras arcaicas en el discurso posmoderno (entre lo eufórico y lo disfórico)". *Trama y fondo: revista de cultura*. 12: 19-30.
- ❖ Ludmer, Josefina 1999. *El cuerpo del delito*. Buenos Aires, Perfil.
- ❖ Martín Barbero, Jesús 1987. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona, Gustavo Gili.
- ❖ Mizrahe, Gabriela 2006. "Perdularios, perdidos y emprendedores (los irrecuperables de Soiza Reilly), estudio preliminar a Juan José de Soiza Reilly. *La ciudad de los locos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ❖ Monteleone, Jorge 1996. "Soussens san sou" en Noé Jitrik (comp.). *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Eudeba, 37-45
- ❖ Pardo Abril, Neyla 2008. *¿Qué nos dicen? ¿Qué vemos? ¿Qué es... pobreza? Análisis crítico de los medios*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Departamento de Lingüística. IEEO.
- ❖ Pellettieri, Osvaldo 1986. "El fenómeno de Juan Moreira y el teatro popular". *Revista del INET*, t. V, 13, pp. 54-60

- ❖ Prieto, Adolfo 1988. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana
- ❖ Rama, Ángel 1982. "El sistema literario de la poesía gauchesca" en su *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires, CEAL, pp. 155-221.
- ❖ Requeni, Antonio 2004. "El cuarto de hora de Juan José de Soiza Reilly". *Boletín de la Academia Nacional de Periodismo*, a. VI, n. 15
- ❖ Rivera, Jorge B. 1981. "La bohemia literaria". *La vida de nuestro pueblo*. n. 4. Buenos Aires: CEAL.
- ❖ Rogers, Geraldine 2008. *Caras y Caretas: Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX*. La Plata, Edulp.
- ❖ Rotker, Susana 1992. *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.
- ❖ Rojas, Ricardo 1960. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Kraft, Los modernos (II).
- ❖ Romano, Eduardo 2004. *Revolución de la lectura: el discurso periodístico literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*. Buenos Aires, Catálogos.
- ❖ Saldías, José Antonio 1968. *La inolvidable bohemia porteña*. Buenos Aires: Freeland.
- ❖ Schiffer, Daniel 2009. *Filosofía del Dandismo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- ❖ Terranova, Juan 2006. "El escritor perdido" en *El interpretador*, n. 28 (septiembre). URL: <http://www.elinterpretador.net/28JuanTerranova-ElEscritorPerdido.html> (originalmente aparecida en *3Galgos*, Buenos Aires, n° 4, septiembre de 2003)
- ❖ Williams, Raymond 2003. *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Textos de *Caras y Caretas*

- ❖ Cabrión, 1905. "Episodios policiales. Malhechores famosos". 327, 7/1.
- ❖ Candileja, Agapito (Soiza Reilly) 1905^a. "En las regiones de la miseria". 343, 29/4
- ❖ Candileja, Agapito (Soiza Reilly) 1905^b. "El invierno de los pobres (una visita al asilo municipal)". 348, 3/6
- ❖ Candileja, Agapito (Soiza Reilly) 1906^a. "Interview a S.M. Cónsul III". 402, 16/6
- ❖ Candileja, Agapito (Soiza Reilly) 1906^b. "Un sueño de Noche Buena". 430, 29/12
- ❖ Candileja, Agapito (Soiza Reilly) 1907^a. "Un regalo de reyes". 431, 5/1
- ❖ Candileja, Agapito (Soiza Reilly) 1907^b. "Los desaparecidos". 435, 2/2

- ❑ Candileja, Agapito (Soiza Reilly) 1907c. "Una farra carnavalesca de Tartarín Moreira". 437, 16/2
- ❑ Candileja, Agapito (Soiza Reilly) 1907d. "El diputado Tartarín Moreira". 446, 20/4
- ❑ Candileja, Agapito (Soiza Reilly) 1908. "Tartarín Moreira en París". 493, 14/3
- ❑ Carrizo, Fabio (Fray Mocho) 1903. "Episodios policiales. Juan Moreira". 235, 4/4
- ❑ Frexas, José 1905. "Los cronistas policiales". VIII, 367. 14/10
- ❑ Interview con Hormiga Negra 1901. 137, 18/5
- ❑ Molécula, 1907^a. "La enfermedad de moda –Lo que consume el hipódromo". 435, 2/2
- ❑ Molécula, 1907b. "Cosas inútiles". 437, 16/2
- ❑ Monteavaro, Antonio 1905. "Noticia de policía". 326, 1/1
- ❑ Odell, L. 1909. "Actualidad espiritista". 567, 14/8
- ❑ s/f 1906. "La rehabilitación de Juan Moreira". 419, 13/102/11
- ❑ s/f 1907. "Un reportaje al orangután 'Petronio'". 471, 12/10
- ❑ s/f 1909. "Un reportaje al elefante del Casino". 577, 30/10
- ❑ Soiza Reilly, Juan José 1903. "Carnaval". 268, 21/11
- ❑ Soiza Reilly, Juan José (firma: de Souza Reilly) 1904. "Lo que dicen las cosas". 317, 29/10

- ❑ Soiza Reilly, Juan José 1905^a. "En el reino de las cosas". 338, 25/3
- ❑ Soiza Reilly, Juan José 1905b. "El filósofo de los perros". 343, 29/4
- ❑ Soiza Reilly, Juan José 1905c. "Un pueblo misterioso". 370, 4/11
- ❑ Soiza Reilly, Juan José 1905d. "El alma de los perros". 378, 30/12
- ❑ Soiza Reilly, Juan José 1906^a. "Una costa misteriosa". 385, 17/2
- ❑ Soiza Reilly, Juan José 1906^a. "La sacerdotisa". 395, 28/4
- ❑ Soiza Reilly, Juan José 1906b. "Un pueblo de presidiarios". 404, 30/6
- ❑ Soiza Reilly, Juan José 1906c. "Vida y muerte de un personaje uruguayo". 408, 28/7
- ❑ Soiza Reilly, Juan José 1906d. "Un artista misterioso". 413, 1/9
- ❑ Soiza Reilly, Juan José 1906e. "La vida trágica de una bailarina célebre". 414, 8/9
- ❑ Soiza Reilly, Juan José 1906f. "Bohemia criolla". 425, 24/11
- ❑ Soiza Reilly, Juan José 1906g. "Psicología de una noticia policial". 426, 1/12

- ❖ Soiza Reilly, Juan José 1906i. “Las alegrías del conventillo”. 428, 15/12
- ❖ Soiza Reilly, Juan José 1907^a. “Un filósofo moderno”. 431, 5/1
- ❖ Soiza Reilly, Juan José 1907b. “Los martirios de un poeta aristócrata”. 433, 19/1
- ❖ Soiza Reilly, Juan José 1907c. “La piedra filosofal – Curación de la locura”. 438, 23/2
- ❖ Soiza Reilly, Juan José 1907d. “El alma loca de Salvador Rueda”. 460, 27/7
- ❖ Soiza Reilly, Juan José 1907e. “Lecciones de periodismo”. 478, 30/11
- ❖ Soiza Reilly, Juan José 1908a. “Crónicas de París”. 494, 21/3
- ❖ Soiza Reilly, Juan José 1908b. “Con Paul Adam”. 511, 18/7
- ❖ Soiza Reilly, Juan José 1909a. “La aparición de un Mesías”. 535, 2/1
- ❖ Soiza Reilly, Juan José 1909b. “Un periodista millonario”. 547, 27/3
- ❖ ----- 1909c. “Lo que no me ha dicho Merry del Val”. 19/6
- ❖ Soiza Reilly, Juan José 1909d. “La lotería real de Italia”. 569, 28/8
- ❖ Soiza Reilly, Juan José 1909e. “El espiritismo y la música. Un caso extraordinario”. 577, 23/10

- ❖ Soussens, Charles 1902^a. “La trilogía familiar de Henri Groux”. 182, 29/3
- ❖ Soussens, Charles 1902b. “El mundo de las adivinas”. 184, 12/4
- ❖ Soussens, Charles 1902c. “Un filósofo”. 190, 24/5
- ❖ Soussens, Charles 1902d. “Un gaucho en París”. 193, 14/6
- ❖ Soussens, Charles 1903a. “Pierrot escritor”. 225, 24/1
- ❖ Soussens, Charles 1903b. “Una comida entre los locos”. 273, 26/12
- ❖ Soussens, Charles 1904. “Opiniones artísticas”. 308, 27/8
- ❖ Soussens, Charles 1905^a. “Castillos en el aire”. 349, 10/6
- ❖ Soussens, Charles 1905b. “Radica y Doodica en la diplomacia”. 350, 17/6
- ❖ Soussens, Charles 1905c. “Con el rey de los ríos”. 354, 15/7

Capítulo XI

Cuentos de fogón: del testigo evocador al narrador popular

...la magia a la que el Fausto goethiano invoca como signo que cifra todos los misterios del universo, parodiada desde el mundo de esos dos ignotos hijos de las pampas, mundo poblado de luces malas y otras paisanas supersticiones.
Leónidas Lamborghini, *Risa y tragedia en los poetas gauchescos*

-No se preocupe. Ese sonido es la trompeta con que los vigías del "lugar" anuncian nuestra presencia.

- ¿El lugar? ¿Qué lugar?

- Queda cerquita. En el bajo de ese médano grandote de ahí. El "lugar" es la patria de los sucedidos, las leyendas y los cuentos de fogón...

- Oh! I never promise you a blue pencil...

- Hace poco tuve la oportunidad de conocer a la yorona y a la mulánima, y me parecieron dos personas muy amables... tienen buenas leyendas ustedes.

- No son leyendas...

- ¡Que no son leyendas! ¿Y qué cosa son, entonces?

- ... Eso, son cosas. Como una papa, un caballo, un litro de agua, un humo... Pero no son leyendas... leyenda le dicen los incrédulos y los que no saben ver ni oír. Los puebleros que en vez de escuchar lo que cuenta el viento, se encierran a leer libros para averiguar por qué sopla...

Enrique Breccia (1984), *El sueñero* (reproducción de los diálogos de la historieta)

1. Encrucijadas. Fogones y tertulias

Florencio Sánchez, uno de los más reconocidos autores dramáticos de la década del Centenario, cuenta entre sus tempranas publicaciones con algunas series de diálogos no teatrales, que aparecieron en *Caras y Caretas* y en *El Gladiador*. Los primeros, firmados con el seudónimo Jack the Ripper, son callejeros, y podrían encolumnarse en el recorte idiosincrásico de los producidos por Fray Mocho¹. Los segundos, en cambio, están

¹ Se trata de "El mundo elegante" (161. 2/11/1901); "Los cachalotes" (163. 16/11/1901) y "El hombre de la situación" (157. 5/10/1901).

ambientados en el campo y aparecieron con el título "Las veladas de la cocina"². El hecho de que estos dos diálogos remitan claramente a la cultura rural, y de que recurran a conversaciones centradas en el acto mismo de la narración y lo sobrenatural, indica hasta qué punto un escritor que publicaba en medios de circulación periodística se sentiría comprometido a elaborar alguna versión acerca de este tipo de prácticas sociales, independientemente de que no trascendieran en su proyecto creador. Dice Dardo Cúneo, uno de sus anotadores:

En *El Gladiador*, revista porteña de principios de siglo, acude Sánchez con su colaboración, que ayudará a vencer sus pobreza. / Como el diálogo era su evidente manera de expresión, las páginas que escribe para la citada revista son diálogos: reminiscencias de voces anotadas en su recuerdo, a través de sus correrías por la campaña uruguaya y argentina. ... (Sánchez, 1952: 614)

Característicamente, desde el momento en que no reconoce hasta qué punto el diálogo estaba modelizado como género en este tipo de publicaciones, el crítico lo cree en continuidad con su tarea dramática, pero resulta notable que Sánchez conozca las convenciones que le dan entidad al diálogo costumbrista, diferente del teatral: en primer lugar, su localización en un espacio que paradigmáticamente remite a las prácticas sociales de la conversación, y que simplemente desde ese dato del título evoca la situación en la que se va a desenvolver alguna variante no sólo de charla, sino de narración conversacional. Esto implica que los personajes no excederán el marco de las actuaciones verbales, y que no habrá ningún tipo de acción que construya un conflicto o los involucre. Por lo tanto, puede suponerse una lógica adecuación a las pautas genéricas "del mercado -periodístico-", mucho más si el propósito era ayudar "a vencer sus pobreza" y si se trataba de transcribir una supuesta memoria privada de narraciones orales. De todos modos, pueden encontrarse, dentro del diálogo costumbrista, algunas variantes individuales con las que Sánchez se asomó a este género que son válidas para observar con la mayor riqueza de alternativas este tipo especial, en el que los gauchos hablan acerca de narraciones que circulan entre ellos.

En el diálogo publicado más tempranamente de ambas "veladas de la cocina", se va introduciendo en discurso directo una serie no especificada de hablantes gauchos que están tratando de verificar la aparición de un lobisón en una tapera cercana. Este rumor va creando una circulación de versiones, que privilegia la de una mujer del campo que le había referido a uno de ellos su encuentro con el monstruo. De esta manera, la narrativa conversacional se transforma en un discurso doblemente referido, ya que el gaucho "citado" por el narrador virtual renarra lo contado por esa mujer ausente:

² Las fechas varían: en la edición de Dardo Cúneo, figuran: para el primer diálogo, 20 de mayo de 1904; para el segundo, 3 de mayo de 1904. Jorge Lafforgue encontró que el segundo diálogo apareció (no queda claro si repetido) en la publicación montevideana tradicionalista *El fogón*, n. 274, c. 1905 (1968: 128).

- ¡Cruz diablo! ...
- Así dijo ella, y sin embargo, el mostro no disparó.
- Era lobisonte, entonces.
- Ya lo creo. Bueno; cuenta Emiliana, que el mal encuentro se le arrió y con una voz de chiquilín de dos años, le dijo que no se asustara, que no pensaba hacerle nada, que la había atajado pa pedirle que corriera la noticia en la estancia, de que volvía al pago con la intención de cobrarle una deuda a don Nicanor Gutiérrez, explicándole que cuando llegara a su casa le prendiera dos velas de baño a la Virgen de la Silla...
- ¡Bah! ¡Bah! ... Entonces no era lobisonte. Los lobisontes no tienen religión y más bien andan en partos con el diablo... ¡Sería ánima!
- ¡Salí de ahí! ... ¿Dónde has visto ánima con cuerpo de carnero?
- No he visto nunca, pero bien podría suceder ... ¿no es cierto, Braulio?
- Pienso como vos, ché, y pa mí no es más que el ánima de aquel brasileiro que vino a parar a la estancia é don Nicanor y se murió a los pocos días de un cólico miserere. (Sánchez, 1952: 617)

Este carácter doblemente diferido remite a las pautas de circulación de los rumores y las leyendas, que suelen presentarse como parte de una cadena inidentificable de receptores y transmisores; en este caso en el que se trata de "datos sueltos", que acercan más el relato a los blancos informativos o al carácter meramente proposicional, puede hablarse de rumor (Mullén, 1994). Ejemplarmente, Sánchez reprodujo con una proximidad no siempre repetible en este género la dinámica de participación entre narrador y escuchas, que van construyendo en cada una de las intervenciones, colectivamente, algunos detalles que rellenan, con su cuerpo de creencias, la lógica causal de la anécdota (se diferencian los seres sobrenaturales corpóreos de los incorpóreos; los malignos de los "religiosos"; se ofrecen motivos de esa aparición: pedidos de justicia, o bien muerte trágica y abrupta de un extranjero). En definitiva, el diálogo logró el efecto de transcripción del carácter transindividual y de simultánea circulación-construcción del rumor, pone en escena las creencias y las somete a una inevitable toma de posición ("¿no es cierto, Braulio?")³.

En un segundo momento, en el que uno de los hablantes se anima a tomar otra posición ("Y al fin y al cabo también son mentiras todas las cosas que se cuentan de ánimas, lobisontes y diablos" -Sánchez, 1952: 618), uno de ellos considera oportuno introducir un caso personal, que relata con gran detalle, relacionado con los "lugares malditos" en los que circulan almas en pena y que constituyen encrucijadas del camino que se evitan

³ "La leyenda dice explícita o implícitamente, casi sin excepción que su mensaje es o fue creído alguna vez por alguien en algún lado; 'por el vecino', 'por una anciana', 'por el abuelo', 'por alguien', 'por la gente de otro lugar', 'hace mucho tiempo'. Tanto como parece probado que la creencia personal de los participantes del proceso de la leyenda es irrelevante, también parece ser una regla que la referencia general a la creencia es un rasgo inherente, y el más sobresaliente de la leyenda folklórica" (Dégh y Vázsonyi, 1994: 52. Subr. en el original)

habitualmente. Alguien interrumpe para contar una anécdota parecida, pero quien estaba con su turno de narración pide lo dejen llegar hasta el final. El texto se cierra con la racionalización de la anécdota: la supuesta alma en pena que seguía a la montura del narrador no era otro que el potrillo, que no deseaba separarse de su madre. El episodio se vale de la sorpresa para instalar un escepticismo que no invalida las creencias⁴, aunque no corrobora su carácter empírico.

El otro diálogo de las "veladas de la cocina" también incluye una narración conversacional, con un formato de intercambios directos entre hablantes con narrador virtual (solo se registra una intervención directa del narrador básico, en la que menciona la reacción de los paisanos oyentes). Los gauchos dialogan acerca de un cuento que acaban de escuchar, transmitido por el capataz, a quien comparan con otros hombres de campo que se destacan en esa tarea. Ninguno de los relatos de esos narradores es transcripto, pero sirve para introducir una comparación con el patrón, "más diablo que todos para contar cuentos". Ese hombre de ciudad, reunido en la estancia con sus amigos, se entretenía contando "historias de mujeres, de reyes y de príncipes" (Sánchez, 1952: 615) y el peón que habla refiere cómo él, en su rol de cebador de mate, fue auditorio involuntario de esas historias, narradas luego de una partida de ajedrez.

El texto expone ejemplarmente la convivencia en ese ámbito rural de la estancia, de ambos modos de tertulia: la popular y la culta. La tertulia popular está en primer plano, lo que equivale al primer nivel narrativo; la segunda aparece descripta por uno de los paisanos que fue testigo, si bien hace explícito el relato que se narró durante su desarrollo y en ese sentido pone en práctica una apropiación del discurso de la tertulia culta, que narra con sus propios códigos socioculturales. Se trata, según se infiere desde el comienzo, de algunas de las leyendas del cínico Diógenes, solo que en este caso atravesadas por un bivocalismo evidente que "convierte" los datos originales según esos nuevos códigos; en el episodio del encuentro con Alejandro Magno, el paisano renarra:

- Güeno ... Y dicen que allí estuvo un tiempo metido entro el barril y rabiando con los gurises que le apedreaban la casa, hasta que un día ese rey don Alejandro, no me acuerdo el apellido, supo lo que le pasaba y le dio lástima '¡Qué diablos, dijo, pobre infeliz! Hay que socorrerlo!...'

'Don Diógenes estaba hecho un ovillo en la boca é la pipa, envuelto en un ponchito coya y tiritando de frío, cuando llegó el rey y le dijo que se dejara é zonceras y se fuera a vivir en su casa, pues mientras él estuviera de rey no le había de faltar a ningún pobre un

⁴ Proponen Dégh y Vázsonyi que las actitudes positivas no hacen que una historia devenga leyenda, así como las actitudes negativas o escépticas no la destruyen (1994: 45) ya que "A los propósitos de una definición de leyenda el hecho de que los receptores adquieran su información (que es un núcleo potencial de leyenda) a través de canales de comunicación específicos, es mucho más significativo que la cuestión acerca de la verdad objetiva" (1994: 27).

rincón del galpón en qué dormir y una presa de puchero pa que juera comiendo hasta encontrar conchavo. (Sánchez, 1952: 616)

La inversión que practica este bivocalismo muestra la impugnación que Sánchez propone al someter los contenidos del universo cultural libresco a la resignificación que implica identificarse con el pobre y lamentar (“Diógenes estaba a la fija medio trastornao”) el desprecio por un cambio de situación social, aludiendo a la famosa respuesta del filósofo al rey, convertida en “¡Ladiá el cuero é la puerta que no sos de vidrio y me atajás el solcito!” (1952: 616)⁵.

La variante específica en estas narraciones está dada por la introducción del acto de contar historias como parte del contenido de esos cuentos, respondiendo a los modelos de los “relatos de fogón” o de los “club stories”, en el caso de las tertulias cultas (Clute y Grant, 1997). Ambos confluyen formando una doble tradición: por un lado, a través de los relatos de fogón se evoca una práctica efectiva de esos años en los que, en el Río de la Plata, se comenzaban a ritualizar las tradiciones como un modo de constitución identitaria; por otro lado, un legado fuertemente abonado por la tradición literaria estaba tomando forma sistemáticamente: el artificio de los cuentos enmarcados.

Las dos variantes, la del fogón rural o la de la tertulia urbana (o de personajes urbanos), introducen la oralidad ritualizada, implícitamente portadora de restricciones y leyes conversacionales que permiten ordenar roles y códigos culturales. Una reunión, generalmente de hombres, que cuentan historias, que se transforman en narradores orales para un auditorio, con una de sus cartas fuertes: el relato en el que hace su aparición un hecho fabuloso. La conversación, aunque incluida en un cuento moderno, recrea un acto de habla en el que la enunciación provee muchos datos para evocar en el relato una “significación pragmática” (Dupont, 2001): quién cuenta, dónde, cómo se vinculan los que escuchan respecto del género que se les transmite, etc, está ligado directamente a la atribución de un sentido a ese acto de contar en relación con el orden de lo vital y de lo moral. En el caso del fogón, la relación que se sostiene con el narrador gaucho instala una serie de protocolos vinculados a la autoridad para contar determinados contenidos, y para enhebrarlos con el arte del narrador oral, de forma tal que sus producciones resulten imposibles de parafrasear y corroboren su jerarquía sapiencial y artística (a diferencia de la construcción colectiva del rumor, que es otra variante respecto del narrador oral afamado).

El presente capítulo se dedicará a las narraciones de *fantasy* rural vinculables a la tertulia gaucha, mientras que el próximo capítulo analizará el otro conjunto, desplegado en la sociabilidad de la tertulia culta.

⁵ Este diálogo, si no en el formato, al menos en la propuesta de inversión del discurso dominante, es complementario de sus primeras piezas teatrales, como *Puertas adentro*, en la que unas criadas dialogan acerca de sus patrones, pieza temprana (c. 1897), tributaria del interés de Sánchez por el teatro político “libertario”.

2. La oralidad de la reunión de narradores

El *fantasy* rural ligado a una situación de transmisión de narraciones aparece claramente en “El caburé” de Pedro Domínguez (1900); “El Cristo” de Juan P. Arena (1901); “La lechuza”, de Fausta Garbino Guerra (1901); “La última invasión” de Santos Contreras (1904) y “Don Leoncio (El visionario)”, de M. Álvarez Vivar (1907). El hecho de que un relato sea narrado en el marco de una conversación permite observar qué operaciones de construcción de una memoria popular avala. En principio, somete a la vigencia de su autoridad a al menos uno de los interlocutores, que es un narrador popular; si bien en “El Cristo” la alusión al fogón campero es vaga, en los otros textos se destaca la presencia de viejos lugareños, reservorios de las tradiciones rurales, implícito en la experiencia militar del sargento de “El caburé” y abiertamente reconocido en “La última invasión” (“veterano del desierto con más amor a la pampa inmensa que a su propia vida, archivo de carne y hueso que se conocía al dedillo una por una, todas las tradiciones y consejas que habían circulado – de fogón en fogón, de real en real, - por aquellas soledades abandonadas al salvaje”) y en “La lechuza” (“Y ña Anacleta, la vieja criolla supersticiosa, que era un curiosísimo archivo de leyendas...”). Sin embargo, el tratamiento dado a esa conversación original ofrece algunas variantes:

2.1. La oralidad reducida

Frente a los diálogos directos, con un narrador virtual o con escasas marcas de voz narrativa, a la manera de “Donde las dan las toman” de Fray Mocho (analizado en el capítulo IX) y de las “veladas” de Sánchez, ciertos textos incluyen esa conversación pero algunas variables la transforman en una conversación reducida. Cuando el grupo de participantes es heterogéneo, esa circulación de relatos es de alguna manera interrumpida por el peso que se le atribuye a la transcripción desde un informante culto que rompe la cadena, minimiza la situación oral y privilegia solamente, en términos de Dupont, la autonomía semántica⁶ del relato. La significación pragmática permanece como dato originario que respalda un verosímil de “recolección” de materiales que evoca el trabajo del folklorista, pero desaparece de la superficie textual y no se vincula ya con la significación semántica. Se trata del acto de transmisión privilegiado y modelizado por la estética nativista, que solo valora un producto narrativo institucionalizable en algún género literario y no la “cultura viva” (que por otra parte supone que no perdurará y por lo tanto desestima).

⁶ Cabe ampliar lo expuesto en el capítulo V recordando que Dupont analiza los acontecimientos conviviales que luego se modelizan como literarios, pero que previamente, como en el caso ejemplar del simposio, tienen una significación pragmática idéntica en cada actuación, “puesto que es la que dice y realiza el ritual simpótico”, y una significación semántica variable, de acuerdo con cada variante contextual y eventual (2001: 36)

Teniendo en cuenta las relaciones entre el intercambio oral y el acto narrativo básico del relato de esa conversación, en los textos de Garbino Guerra y de Arena, se presenta más o menos explícitamente una brecha temporal importante entre uno y otro evento. En el primer caso, la conversación está ubicada en la infancia de la narradora básica, con ella como una de las interlocutoras *illo tempore*: “- No se acerque, niña, que tuavía tiene daño” – me dijo la vieja Anaclea apartando con un ademán enérgico de su mano rugosa, el montón de pájaros que aquel día habían caído a los certeros tiros del capataz...”; a su vez, en “El Cristo” también se remite a la infancia del narrador, con el agregado de aparecer como producto de una evocación generada por los fuegos fatuos que se cruza en su camino: “mi fantasía soñadora de colegial evocaba el escenario de aquella tragedia legendaria –la más extraña y bárbara de las leyendas montiéticas- oída de niño en el corro parlero de una tertulia gaucha.”

El/La narrador/a fue auditorio de esa conversación original y receptor directo, por lo tanto, de la narración, pero no puede dar fe de su grado de comprobabilidad, y podría afirmarse que tampoco le interesa. La memoria popular no le fue legada; él/ella toma, significativamente, la materia fabulosa y la vuelca en el molde de un género folklórico, vuelve a narrarla con su voz, y acalla la conversación-monumento, crea un nuevo “monumento”, totalmente asimilable a lo escrito literario, correspondiente a la “tradición entrerriana” en Arena y a las “leyendas del pago” en Garbino Guerra. La tradición que evoca el narrador de “El Cristo”, trágica historia de un indio que, sugestionado al extremo por el sermón sobre la pasión de Cristo, se crucifica, está contada desde una clara distancia ideológica que, lejos de corresponder a las inflexiones originales de la narración popular, delata el determinismo racial del Naturalismo literario:

“¡Pucha, Cristo güeno!” refunfuñaba el indio, y el pedazo de bruto, de lengua impotente, coceaba el suelo con sus enormes patas cuadradas, bramaba, rebramaba y la cerda de su cabezota de tronco quebrado, tornábase más rígida sobre la imbécil frente.

El relato cumple, por una parte, con el propósito de referir un acontecimiento fabuloso, porque en el lugar donde se había inmolado el indio, ayudado por una madre en trance místico, nacen esos fuegos fatuos que fascinan al narrador básico. No obstante, la distancia planteada por esta voz altera la reverencia frente al mártir; lo ocurrido no se considera sacrificio por la fe, sino “fanatismo bárbaro”, y la intervención que cierra el relato se encarga de mostrar las abismales diferencias entre la verdadera fe y la de un “no-hombre”: “En aquel momento pensaba en el Cristo-bestia, no en el Cristo-dios.”

En estos dos textos, el episodio narrado asume un carácter monológico acentuado, pierde definitivamente su aura originaria de intercambio oral; el narrador básico impone su voz, su registro y su estilo. Ya no es ña Anaclea, narradora oral originaria, la que cuenta cómo un congreso de aves se reunió para distribuir el poder de la selva, sino la narradora culta que no solo tiene el estilo llano de un texto didáctico, sino que evalúa sus contenidos de acuerdo con escalas urbanas:

[la lechuza] Pidió la palabra, y cortada y torpemente explicó unas ideas que la perdis calificó de *anarquistas* en el fondo, y que le valieron los chistes de un cardenal vecino y los picotazos de un picaflor –aplicados con *grande disimulo*– pues desde el principio recibió con gestitos de desprecio a un adversario tan *anitelegante*. (subr. mío)

Frente a esta absorción y manipulación de la materia tradicional, los otros textos, al preservar la enunciación dialogal, retienen el valor de convivio y si bien no pueden conservar una significación pragmática original, introducen una escisión de puntos de vista que “reaviva” el intercambio, porque la cultura popular rural se resiste en ellos a ser clausurada.

2.2. El aura de la narración de fogón

Los textos en los que se despliega plenamente la narración conversacional, la situación convivial del diálogo es parte de una situación enunciativa “ficcionalizada”, en la que una instancia de narración interna a la conversación, avalada por determinadas condiciones contextuales y roles comunicativos, constituye el núcleo semántico del texto. Los componentes de la situación son suficientemente descriptos; aparece el narrador popular: un sargento en “El caburé” y ño Guasquita, “el archivo viviente de la región, era el hombre recuerdo de la vida agitada de las pampas argentinas” en “La última invasión”, que gozan de autoridad y reputación, derivadas de una fuente experiencial (se supone que han conocido y actuado durante las épocas “heroicas” de gestación de la nacionalidad). Como afirma Jorge Marcone, el recurso de atribuir el relato a otra instancia narrativa lo que verosimiliza en primer término, “antes de la coexistencia de lo natural y lo sobrenatural en la ficción, es el origen popular de la historia” (1990: 51).

A pesar de estos antecedentes, ese auditorio post-guerras, de esos hombres que están dejando de ser soldados para ser peones o puesteros de las estancias pacificadas y en vías de modernización, no es un grupo homogéneo. Cabe señalar en este punto una notable diferencia con un texto netamente idealizante como *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes, donde el personaje mantiene un prestigio tanto por ser hombre de acción como por sus virtudes como narrador oral de cuentos que se asimilan al *fantasy*:

- O nos vamoh’a dormir –decía- o Don Segundo nos hace una relación de esas que él sabe: con brujas, aparecidos y más embrollos que negocio’e turco.
- ¿De cuándo sé cuentos? –retó Don Segundo.
- ¡Bah!, no se haga el más sonso de lo que es. Cuente ese del zorro con el inglés y la viuda estanciera.

[...]

Y yo admiraba más que nadie la habilidad de mi padrino que, siempre, antes de empezar un relato, sabía maniobrar de modo que la atención se concentrara en su persona.

- Cuento no sé nenguno –empezó-, pero sé de algunos casos que han sucedido y, si prestan atención, voy a relatarles la historia de un paisanito enamorado y de las diferencias que tuvo con un hijo’el diablo. (Güiraldes, 1986: 207-208)

Inicialmente, Don Segundo “se hace rogar”; Fabio, su discípulo, reconoce desde el momento en que narra sus memorias que ese gesto formaba parte de su “oficio” como narrador; a su vez, el auditorio manifiesta, además, su expectativa temática, que gira en torno de contenidos del *fantasy* y que requiere cierta complicación de intriga, a la que el narrador popular le rectifica la pertenencia genérica: no se trata de cuentos, sino de casos o sucedidos, con lo que entabla un pacto en el que un horizonte de creencias compartido y aceptado en torno de lo sobrenatural modula una comunicación exitosa, que en términos de la ideología de la novela de Güiraldes corrobora un mundo jerárquico (y un canto elegíaco a la tradición).

La extensa cita vale para contrastarla con los cuentos de *Caras y Caretas* del fogón gaucho. El auditorio, en este caso, insinúa su heterogeneidad al no reconocer autoridad al narrador en uno de los aspectos, el relativo a la credibilidad y la naturaleza de los hechos referidos:

- ¿Oyen?, dijo el sargento. Ahí está el caburé goloso llamando los pajaritos para hacer su almuerzo fresquito. ¡Amigo! ... ¡Si parece gobierno! Conforme grita, ya le rodean las bandadas y él elige la carnecita que más le conviene!
- ¿Y usted cree en el caburé, sargento?
- ¿Y por qué no?... Yo creo en todo lo que he visto y hasta en lo que no he visto también... (Domínguez, 1900)

En estos textos aparece quebrado el pacto comunicativo original que plantea el narrador oral, que se ve reemplazado por una polémica acerca del horizonte de creencias. Ana María Barrenechea señala cómo los textos en los que se problematiza la convivencia de lo normal y lo anormal adoptan la forma de polémica, de forma tal que se “semiotice” la disputa entre racionalismo / irracionalismo que sostiene la tensión de los textos fantásticos⁷. Reformulando el planteo en términos de Dupont, la situación comunicativa original, o contexto de cultura viva, debate desde su horizonte de creencias lo que, en la situación comunicativa ficticia de la narración literaria escrita que la incluye, es una categoría meramente estética (fantástico – maravilloso).

Este debate acerca de lo que se considera posible dentro del universo de la conducta animal, en el cuento de Domínguez, lejos de incluir la aceptación convencional tanto en los

⁷ “Una de las fórmulas literarias usuales en la historia de lo fantástico ha sido elegir lo que es motivo de creencias contrarias en grupos culturales que conviven (por ejemplo, lo demoníaco de las apariciones de ultratumba, etc) y presentar los hechos a través del testimonio divergente de narradores y/o personajes que sostienen posiciones opuestas. Entonces el enfrentamiento en las creencias (científicas, religiosas, etc) y el debate sobre su legitimidad marca el conflicto de la conjunción entre lo normal y lo anormal...” (Barrenechea, 1985: 49).

gauchos de *Don Segundo Sombra* como en los oyentes infantiles de los cuentos de Garbino Guerra y Arena, marca el fracaso de una versión impuesta acerca del pasado. Falló el encantamiento del auditorio, o al menos éste no es unánime, porque una voz objeta la credibilidad del episodio. La medida del fracaso está ofrecida porque el relato no tiene autoridad ni validez en sí mismo; un oyente, inspirado en la premisa “ver para creer”, pide pruebas, desaloja la creencia depositada en la tradición oral y la remite al mundo empírico actual: “Vamos a observar al tal caburé ... Me gustaría saber si es verdad lo que he oído...”

Por su parte, el narrador básico de “La última invasión” vuelve a escindir el prestigio y los roles: si ño Guasquita es un personaje reconocido por la población tanto por ser “el hombre recuerdo” como por haber desenvuelto su vida “en lucha constante en las avanzadas de la civilización, defendiendo con el fusil en la mano las haciendas confiadas a su custodia”, no tiene granjeado el respeto de este oyente que ahora narra la anécdota:

Él sabía de todas las grandes invasiones de indios, conocía los misterios de las sierras, esas historias extraordinarias creadas por la fantasía campera y había sido actor de muchos *incidentes extraños que su cerebro primitivo se encargaba de magnificar*, rodéandolos de un tinte supersticioso, casi sobrehumano. (subr. mío)

El enfrentamiento con el horizonte de creencias del narrador popular forma parte de un preámbulo destinado a preparar a los lectores para la expectación de la historia *que cuenta que contó* frente a un auditorio de fogón; la aparición de un turbulento malón, del que se escucharon ruidos pero no hay rastros. La anécdota de esta invasión fantasmática es suficientemente provocativa de la colaboración del auditorio como para requerir el refuerzo de la narración, que en primer lugar es experiencial –le ocurrió al narrador mismo en el pasado–: frecuentemente detiene el relato para advertir “*Dejuramente* ustedes han de creer que *desajero...*”; “Ustedes no creerán lo que les *via* contar, no importa; pero es la pura verdá... Que Dios me niegue la luz si *desajero...*”

Si no fuera por el diálogo polémico posterior, nuevamente aparecería una aproximación a la inferioridad cultural del narrador popular. El texto, mediante el intercambio de opiniones entre ambos personajes durante la tertulia, permitirá exponer las dos posiciones: la del narrador y la del oyente escéptico, que en la mirada del narrador popular representa la otra cultura: “Usté es forastero, mocito...”, dice el gaucho Guasquita. En “Don Leoncio (El visionario)”, de M. Álvarez Vivar (1907), la heterogeneidad de la charla de fogón y las dos posiciones antagónicas respecto de las creencias están resueltas con un esquematismo que hace notables los presupuestos del primer grupo tratado en este capítulo. La situación de diálogo queda planteada: “Llueve a intervalos. Nos hallamos en el cupial, que es la única parte del rancho en que el techo no hace agua. Es tan reducido, que apenas si cabemos los tres: el matrimonio dueño de casa y el viajero”. El narrador que alude a sí mismo en este último participante revela a cada momento su molestia por las condiciones físicas de esa situación, especialmente por verse rodeado de animales de granja que lo ensucian. De todos

modos, debe dar cuenta del objetivo del encuentro: las “extrañas consejas de don Leoncio”, y admitir que atrapan su atención en honor, precisamente, a la influencia combinada de la tarde gris, la humareda y la llama rojiza del fogón, de modo tal que dichas “consejas” “Dijérase creadas para sentir las en aquel medio característico suyo”. A continuación, y en lugar de reproducir el diálogo entre los tres participantes, el narrador opta por armar cuatro apartados, cada uno de ellos como anécdota en la que se le cede la voz a don Leoncio, sin retorno al marco de esa situación convivial, o bien al presente enunciativo organizado por el narrador básico, otrora visitante. Solo dos datos influyen en la impugnación del narrador oral; en su retrato antes de la transcripción de los casos (avistamiento de un lobisón; presencia de una aparición fantasmática; fuegos fatuos; la presencia de un doble que anuncia una próxima muerte), don Leoncio aparece con la mirada perdida, lo que remite al otro dato significativo: el subtítulo del cuento alude a la hipersensibilidad del gaucho, e intenta reducir la disputa por las creencias opuestas a un caso de patología moderna: la autosugestión del visionario.

El movimiento dialogal en estos cuentos, que instituyó el enfrentamiento modal y epistemológico, no se clausura, sin embargo: por más oposición que demuela la autoridad del narrador, este gesto no destierra totalmente sus razones; en el cuento de Domínguez, la comprobación visual de la conducta del caburé (realizada en el contexto mismo de la charla de fogón, en el aquí y ahora de la conversación) respalda al supersticioso sargento-narrador, y transforma al narrador básico en transmisor de esa certeza, ya que así cierra el texto. Por su parte, el narrador básico de “La última invasión”, luego de exponer abiertamente su escepticismo de “mocito” y “forastero”, deja al personaje popular con la última palabra, y hace hincapié en el cierre convencional y arbitrario de la disputa:

- ... *Ráigase* no más ... que algún día se ha é acordar de este viejo y de estas cosas...

El toque de la campana anunciando la cena hizo terminar aquella reunión, cortando la palabra a Ño Guasquita y ahorrándome una contestación imposible.

¿Cuánto de terrorífico guardan estos textos en los que el protocolo comunicativo puede llegar a ser tan complejo y tan conflictivo como la anécdota misma de la aparición de lo sobrenatural? Lo que parece estar en juego en buena parte de estos cuentos es la narración oral como experiencia apegada al ámbito vital. Estos personajes populares que exponen anécdotas que los tienen por testigos, protagonistas y recreadores, se asimilan a la lógica del narrador expuesta por Walter Benjamin (1986: 196): no hace hincapié en el puro “en sí” del asunto, sino que “hunde el tema en la vida misma del informante” para luego volver a extraerlo de ella. Sus propias huellas se encuentran siempre en lo narrado, tanto por haberlo vivido como por haber sido receptor de la historia. Esto se traduce en determinados pactos con su auditorio, que a veces se ven alterados por la presencia de un “outsider”, quien provocará al narrador, lo cuestionará; en definitiva, lo desafiará en nombre de todo un paradigma cultural que comienza a no reconocer ni su autoridad ni el sistema de creencias en el que se apoya.

Si la confrontación no es violenta, al menos resulta escandalosa en términos de ruptura del pacto de creencia: los oyentes de los cuentos de tertulias que pertenecen a otro universo manifiestan sugerentemente su escepticismo, como ocurre entre los personajes de “El escuerzo”, de Leopoldo Lugones (incluido en *Las fuerzas extrañas*, 1906) frente a la posibilidad de que el animal del título resucite para vengarse de su torturador:

- ¿Pero usted piensa contarnos una nueva batracomiomaquia?, interrumpió aquí Julia con el amable desenfado de su coquetería de treinta años.
- De ningún modo, señorita. Es una historia *que ha pasado*. Julia sonrió.
- No puede usted figurarse cuánto deseo conocerla...
- Será usted complacida, tanto más cuanto que tengo la pretensión de vengarme con ella de su sonrisa. (Lugones, 1993: 107. Destacado en el original)

Así, la venganza se reproduce duplicada: no corre solo por cuenta del escuerzo mítico, en la historia incluida, sino que también queda reservada a la misma criada-narradora, cuyas armas no son sobrenaturales, sino artesanales: los trucos del buen narrador (Cabe suponer que la de la criada es la auténtica venganza que ofrece el cuento). Idéntica situación produce “La última invasión”, de Santos Contreras. El “monstruo” que genera la disputa envía, nuevamente, al ámbito militar, ya que se trata de un malón de indios al que el narrador vio aparecer y desaparecer “como un rejucilo”. La charla en la que la autoridad de este paisano, “soldado en retiro y peón de estancia”, “archivo de carne y hueso”, “hombre recuerdo de la vida agitada de las pampas argentinas”, pone en evidencia su autoridad como narrador oral es jaqueada por otra sonrisa de incredulidad. El narrador popular responde: “Usted es forastero, mocito”. El oyente cierra la disputa cuando el toque de campana citado le ahorra “una contestación imposible”. Aunque la partida aparece suspendida más que ganada por alguno de ellos, el verdadero triunfo está en haberla narrado en un texto escrito, cuyo subtítulo, “Tradición del sur”, brinda la certeza de que la oralidad inscripta en la escritura funda ese género aludido y al mismo tiempo una ficción.

2.3. Los fogones cómicos y la resistencia

Otros textos en los que se evoca la charla de fogón explotan deliberadamente los efectos auráticos de la situación evocada, concebidos como clisés que activan inmediatamente cierto tipo de fórmulas de género en el lector consuetudinario de CyC. Fray Mocho, en “Sin revancha” (1901), exagera las convenciones del “comercio de historias” con un narrador que abusa de la expectativa derivada de su rol. Recrea el fogón de soldados, donde reaparece un narrador con prestigio militar, sugiriendo –y de esta manera comienza *in medias res* el texto: “-¿Quién dice que yo no he tenido miedo...? preguntó a sus interlocutores el viejo caudillo.” A los ruegos de los colegas de convivio, insiste con que “hay cosas que mejor es no meñarlas... Eso de comenzar a revolver la memoria es toriar un avispero...”, para deshilar finalmente la anécdota, que no tiene riesgo de muerte ni lo enfrenta al temor a lo sobrenatural, sino, para

defraudar las expectativas (especialmente las del lector), es de pánico ante una mujer que casualmente ve desnudarse en el río.

Por su parte Constancio Vigil, en "Cosas graves" (1904), también aprovecha un narrador presente para sugerir una presencia siniestra en torno del galpón donde conversan dos viejos paisanos: "sobre el ancho campo corría un ligero soplo, un estremecimiento de misterio sobre la felpa de sombra..."; "el graznido de un ave de rapiña y el anheloso mugir de una vaca. Los dos viejos paisanos levantaron juntos la cabeza. No, nada; era la noche." La charla de fogón supone homologar esa sensación de amenaza, ya que se trata nuevamente de las creencias:

- Yo creo en tuito eso de aparecidos y brujas, y hasta en dijuntos que hablan –exclamó Don Mariano levantando la pava.
- Pues no. ¿Se acuerda el ánima aquella que supo andar como una llama é vela po`el campo é los Gutiérrez?
- ¿Y la mujer de don Timote? ¡Noche a noche le golpiaba en la cabecera con un mango é arriador! [...]
- Pero lo raro jué lo é Bartolo el pulpero
- No sé. ¿Qué jué eso? ¿A ver?
- Jué que al pasar pu el paso é los uncós le salió a la crusada una señora sin cabeza, con el pescuezo coloriendo, y me lo llevó cortito hasta las casas. En final y la postre, Bartolo quedó loco y el caballo... (Vigil, 1904)

El texto se detiene aquí; en el punto en el que el diálogo abre un mundo de referencias, que se cruzan en el despliegue verbal de una serie de casos conocidos (el ánima "que supo andar como una llama `e vela po`el campo `e los Gutiérrez"; el pulpero al que le salió al cruce "una señora sin cabeza, con el pescuezo coloriendo"). Ya no se vuelve a mirar el campo. Ningún lance va a ocurrir. El devenir del intercambio concentra todas las expectativas esa noche: "...Y la misma cocina parecía sumergirse, desaparecer en ella, sobrenadando apenas el llamear perezoso del fogón". Una de las anécdotas conduce al punto crucial de estas evocaciones: la de la viuda del pastor, que recibió la ayuda sobrenatural del marido ante un pulpero estafador a través de un "fantasma", que volvió a colgar la balanza para pesar la lana y escapó como una exhalación.

Esta escena campestre era frecuente para los lectores de los *magazines* porteños de principios del siglo XX. A pesar de la aparente familiaridad con la que se ofrece ese universo, hay algunos indicios de fuertes cambios en la concepción de esos contenidos rurales. La experiencia queda encuadrada por un narrador que jerarquizó el decir de los otros, y por una marca paratextual, el título, que introduce una valoración distanciada, la del contraste humorístico: ¿para quién es "cosa grave" el episodio comentado por los paisanos? ¿Qué es lo grave: la presencia del más allá, en ese marido muerto que quiere hacer justicia, o la estafa del "más acá"? Las distancias se suman y se restan; desplegada idiosincrásicamente en la oralidad,

la cultura rural queda bruscamente racionalizada, traída a un mundo donde lo inmediato es lo impreso, que reacomoda todo el peso de la tradición y del sistema de creencias.

Textos como los de Fray Mocho y el de Constancio Vigil disuelven cómicamente el riesgo de lo fantástico o de lo maravilloso, evitan (Fray Mocho lo hará sistemáticamente en su producción; Vigil ocasionalmente -v. cap. XII-) el choque de códigos socioculturales, la posibilidad misma de lo sobrenatural, y de esta manera resisten la ficcionalización definitiva de estas prácticas de la narración oral.

Los cuentos de fogón responden muy heterogéneamente al salto hacia la modelización literaria de las narraciones de lo sobrenatural. De todos modos, introducen en esa variedad de respuestas la incertidumbre acerca de una versión homogénea de la memoria popular, que en ocasiones es respetada, en otras cuestionada y "rescatada" a último momento y en otras es reducida a una palabra inaudible y clausurada. En el próximo capítulo se observará qué tipo de avances se produjeron en los autores más desligados del criollismo característico del primer lustro de la revista, tanto respecto de la modelización como de la relaboración de esos contenidos sobrenaturales asociados a la memoria popular.

BIBLIOGRAFÍA

a) General

- Barrenechea, Ana María 1985. "La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género" en su *El espacio crítico en el discurso literario*. Buenos Aires, Kapelusz, 43-54.
- Benjamin, 1986. "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov" en su *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona, Planeta-Agostini.
- Chartier, Roger 2000. *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*. Madrid: Cátedra. Cap. VI "El texto entre evento y monumento"
- Chertudi, Susana 1978. "La leyenda folklórica en la Argentina" en Guillermo E. Magrassi y Manuel María Rocca (selecc.) *Introducción al folklore*. Buenos Aires, CEAL, 165-173.
- Cilento, Laura 2007. "Cuentos de tertulias: la lengua que desanuda monstruos" *Actas de las Jornadas "Monstruos y Monstruosidades. Perspectivas disciplinarias II"*. Buenos Aires: Instituto interdisciplinario de Estudios de Género, UBA / CONICET, 183-190
- ----- 2008. "Los imprevistos caminos que la literatura le abre al campo: viaje y extravío en el 900" en Sandra Fernández; Patricio Geli; Margarita Pierini (eds.). *Derroteros del viaje en la cultura: mito, historia y discurso*. Rosario: Prohistoria Ediciones, 2008, pp. 297-306.
- Clute, John y John Grant 1997. *The Encyclopedia of Fantasy*. New York, St Martin's Press
- Dégh, Linda y Andrew Vázsonyi 1994. "Leyenda y creencia" en Martha Blache (comp.) *Narrativa folklórica (I)*. Buenos Aires, CEAL, 24-56.
- Dupont, Florence, 2001. *La invención de la literatura*, Barcelona, Debate.
- Güiraldes, Ricardo 1986. *Don Segundo Sombra*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Lugones, Leopoldo 1993. *Las fuerzas extrañas. Cuentos fatales*. Buenos Aires, Espasa Calpe (Col. Austral)
- Marcone, Jorge 1990. "La tradición oral y el cuento fantástico en 'La cruz del diablo'". *Mester*, vol. XIX, 2 (Otoño): 47-62
- Mullen, Patrick B. 1994. "Teoría de la leyenda moderna y el rumor" en Martha Blache, op. cit., 57-74.
- Sánchez, Florencio 1952. *Teatro completo*. Buenos Aires, Claridad. (Edición a cargo de Dardo Cúneo)

- ----- 1968. *Obras completas*. Buenos Aires, Schapire, t. I. (Edición a cargo de Jorge Lafforgue)
- Todorov, Tzvetan 1991. "El origen de los géneros" en su *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila: 47-64.

b) Textos de *Caras y Caretas*

- Álvarez Vivar, M. 1907. "Don Leoncio (El visionario)". 482, 28/12.
- Arena, Juan P. 1901. "El Cristo". 132, 13/4.
- Domínguez, Pedro 1900. "El caburé". 92, 7/7.
- Fray Mocho (José S. Álvarez) 1901. "Sin revancha". 151, 24/8
- Garbino Guerra, Fausta 1901. "La lechuza". IV, 121, 26/1.
- Santos Contreras 1904. "La última invasión". 288, 9/4.
- Vigil, Constancio 1904. "Cosas graves". VII, 285, 19/3.

Capítulo XII

La anécdota fantástica: del narrador popular al narrador letrado

En distintas épocas, se observa en las literaturas nacionales un tipo de 'relato' cuyas primeras líneas introducen un narrador. Luego, ese narrador no desempeña papel alguno en el tema, pero la narración es desarrollada en su nombre (Maupassant, Turgueniev). Es difícil explicar la función de este narrador en el argumento. Si se eliminan las primeras líneas que lo presentan, el argumento no cambiaría. (El 'comienzo-clisé' habitual en estos relatos es: 'N.N. encendió su cigarrillo y comenzó el relato'). Pienso que aquí se trata de un fenómeno relativo al género y no al argumento. La presencia del narrador es una etiqueta destinada a señalar el género 'relato' en un cierto sistema literario. Esta señalización indica la estabilidad del género con el que el autor correlaciona su obra. Por este motivo el 'narrador' no es aquí sino un rudimento del antiguo género. Sólo en este momento el 'relato directo' pudo aparecer con Leskov. Condicionado al principio por la 'orientación' hacia un género antiguo, se lo utiliza como medio de 'resurrección', de renovación del antiguo género. Este problema requiere naturalmente un estudio especial. (1997: 94-95, nota)

En el corazón de los estudios formalistas, más precisamente en una nota al pie de "Sobre la evolución literaria" (1927) de Juri Tinianov, este teórico se plantea la posibilidad de que haya un excedente respecto del sistema funcional que rige su descripción del texto narrativo. Ese excedente, por ser elemento aparentemente a-funcional, aparece en los márgenes de esa teoría ubicada en el cuerpo del artículo; se trata de una nota, pero que atina a formular un problema y unas hipótesis. En primer lugar sí puede señalar un elemento que tiene una función en la serie histórica dado que pareciera ser recurrente en un período determinado, correspondiente al cuento moderno (siglo XIX: Maupassant, Turgueniev): un

narrador bajo cuya enunciación se pone el relato, esto es: una fuente de emisión representada en el universo de ficción¹. La peculiaridad de este narrador al que alude Tinianov es que es un narrador oral; la motivación no es escrita: no es el rescate y edición de documentos, no es una autobiografía escrita, o memorias, sino más frecuentemente, en estos cuentos modernos, una situación más o menos trivial de sociabilidad mundana, un trozo extraído del *fluir verbal* de un grupo de conversadores.

A su vez, Tinianov habla de la orientación hacia un género antiguo, y la pregunta es cuál. Puede suponerse que la narración oral tradicional, con un narrador que es, en el evento original, parte de una “cultura caliente” (Dupont), un cuerpo que habla. Precisamente, lo que encuentra el crítico formalista en la literatura moderna no es ya esa cultura caliente sino una producción escrita que evoca ese evento original, y los “clisés” (el marco narrativo), así como la presencia misma del narrador, son parte de una modelización que el texto, ya inserto en un sistema literario, busca delinear, al punto de que se institucionalicen como convenciones intrínsecas: es la “etiqueta” que señala el género cuento, y es parte del efecto de su “estabilidad”. Junto con la búsqueda de modelización de procedimientos pueden leerse, cifradas, las marcas de la transición hacia las formas nuevas, de modo que su “orientación hacia un género antiguo” tiene la necesidad de que sea vista como una “resurrección”, una sobrevida artificial, desgajada de su auténtica historicidad, pero notable ahora como fenómeno “interno”, con estatuto literario-estético.

Esta transición donde se resucita y se vuelve a dar una vida nueva a elementos del pasado enhebra la oralidad con el *fantasy*, categoría que también provoca el problema de la historicidad de su función y puede entenderse como el relevo entre dos momentos y dos prácticas, de la serie social a la serie literaria. Retomando a Walter Scott, un crítico del fenómeno en el período en el que se inicia la gran transición hacia el cuento moderno y hacia el fantástico moderno, la elección del autor de no dar “una opinión definida o absoluta” acerca de si los hechos narrados pueden referirse a agentes sobrenaturales o a la imaginación humana, es el modo “más artístico” de cerrar el texto, ya que conforma el gusto de dos clases de lectores: uno ingenuo, que demanda detalles y circunstancias, y otro más ambicioso y más imaginativo, que disfruta la complicación estética de lo sobrenatural

El recorrido por una década de oferta periodístico-literaria en CyC permite observar de qué manera los textos con un mayor grado de modelización se comienzan a concentrar en un período particular, el del segundo lustro (1905-1910). Entre los textos seleccionados para este capítulo por responder a la noción de *fantasy rural* propuesta, solamente cuatro fueron ofrecidos durante el lustro anterior: “¡Sarcasmo!”, de Miguel Roca (1901); “Nunca se supo”, de un autor con una producción anterior claramente orientada hacia los géneros narrativos antimiméticos: Eduardo L. Holmberg (1903); “Los teros”, de Constancio Vigil (1904) y “L’ánima é Morales”, de Santos Contreras (1904). Los restantes aparecen de una manera

¹ Se trata de lo que Walter Mignolo reconoció como el fenómeno de la semantización del contexto situacional en los textos narrativos. Esta “ilusión de verdad” de los enunciados del narrador que opera a través de la semantización (1981: 90) puede requerir hacer explícitos –o no– los rasgos de ese contexto situacional: el rol social del narrador, el modo de su enunciado, y su registro (1981: 104).

concentrada entre 1906 y 1908, y corresponden de manera más numerosa a dos autores uruguayos: Horacio Quiroga y Raúl Montero Bustamante.

Los aportes individuales de otros orientales, Javier de Viana y Víctor Pérez Petit, de Constancio Vigil y de Soiza Reilly, junto con el de Leopoldo Lugones, pueden explicarse por la propuesta de CyC que habilitaba la variedad discursiva, la experimentación al servicio de una oferta multiplicada y atractiva para un lector ampliado, que incluso no conocía a muchos de estos autores por sus antecedentes estéticos, o por su obra previa. El caso de Pérez Petit (1871-1947) resulta paradigmático, teniendo en cuenta su adhesión estética a la gauchesca y el nativismo en los inicios de su producción teatral², y que en términos de escritura narrativa encontró la posibilidad de expandirse hacia un tipo de ficción antimimético. También resulta llamativo que Lugones, el autor del libro *Las fuerzas extrañas* (1906), no eligiera ofrecer a CyC textos de *fantasy* rural, exceptuando "El hombre muerto", y sí prefiriera adelantar los textos que compondrían su volumen *Filosoficula*, apuesta más exigente por la ambientación helénica de los textos, su formato cercano a la parábola filosófica. Puede suponerse que junto con el rédito que brindaba para su imagen la publicación de una obra vinculada con el tradicionalismo nativista, *La guerra gaucha*, los textos más "ambiciosos" por su sustento en las culturas clásicas permitirían asentar una imagen más diferenciada del resto de los autores y materiales circulantes en la revista.

El presente capítulo intentará delimitar la peculiaridad de este grupo de textos, teniendo en cuenta que conviven con las propuestas dialogadas y antimiméticas del resto de la publicación.

Tertulias

Cuando se habla de "tertulia"³, curiosamente, se alude tanto a la reunión de personas que se juntan para conversar y recrearse, como a los espacios que están destinados a esa recreación, lo que sugiere actividades sociales altamente ritualizadas: tertulia puede ser, entonces, el corredor más alto en los edificios teatrales; en los cafés, un sector destinado a "juegos de salón" (billar, dominó, etc). Hablar de un tertuliano a su vez, recuerda Bobes Naves, equivale a referirse a alguien que sostiene bien una conversación; el que hace perder el tiempo con una charla banal y entretiene cuando no hace falta, como si estuviese en una tertulia, sin alguna finalidad (1992: 111).

En las tertulias de los sectores cultos también hay algún miembro de la reunión que oficia de narrador oral. Los que han sostenido en el tiempo su fama de narradores orales son los escritores, precisamente. Diversos testimonios y memorias dan cuenta de que una primera

² Debe destacarse en esos inicios una pieza que constituye el sistema teatral de la gauchesca, ¡*Cobardel*!, de 1894, estrenada por la compañía de los Podestá.

³ Resulta también llamativo que la palabra "tertulia", según el Diccionario de la Real Academia Española, sea término de origen incierto.

consagración es la que brinda un auditorio constituido por un grupo de pares. Tobin Siebers recogió algunos datos que vinculan este ritual moderno de narración con determinado gusto o moda, vinculada a la segunda modernidad y el Romanticismo, por los relatos de terror. Próspero Mérimée comentó que le gustaba darse miedo mediante relatos supersticiosos: “hago que se me pongan los pelos de punta contándome cuentos de fantasmas” (Siebers, 1989: 26); otras anécdotas involucran a Pushkin, que describió veladas y bailes donde se hacían circular “hablillas sobre temas sobrenaturales”; por su parte, “para Nodier, el cuento fantástico era parte del clima de moda de su *grand boutique romantique*, y muchas de las figuras seminales del cuento fantástico francés asistieron a la sesiones del Arsenal” (Siebers, 1989: 37-38, n.). Los ejemplos pueden ampliarse, hasta fines de ese siglo, con grandes narradores y *causeurs* como los decadentes: Oscar Wilde, Villiers de l’Isle Adam, entre los más reconocidos por esta práctica (Iglesias, 2007).

La inscripción de estos actos de habla ritualizados socialmente en cuentos y colecciones de cuentos puede observarse de manera contundente en dos autores, uno romántico y otro decadente, que fueron leídos y apropiados por nuestros autores finiseculares de manera privilegiada. El primero de ellos es E.T.A. Hoffmann, cuyos volúmenes aparecen como recopilaciones de cuentos narrados durante las tertulias con sus amigos, con los que el autor formó *Los hermanos de San Serapión* (1819-1821), recopilación de los relatos surgidos durante las reuniones con otros escritores con los que sostenía una confraternidad que llevaba el nombre de ese santo, y cuyos diálogos están rescatados como marco narrativo; son los nombres del mismo Teodoro (Hoffmann), Julius Hitzig o Adelbert von Chamisso los que introducen los cuentos con la fórmula de la transcripción de relatos surgidos en la oralidad nocturna y alcohólica de sus tertulias. Era común que los amigos comentaran y evaluaran el tipo de ficción de la historia que habían escuchado, y también valoraran la efectividad de los recursos empleados, por lo que varios de estos cuentos están rodeados de un importante despliegue de metaliteratura. Respecto del segundo autor, de 1873 es la publicación de la colección *Las diabólicas*, de Barbey D’Aurevilly, concebida como anécdotas de la vida privada de las clases altas, en cuya transmisión oral se encuentra comprendida una interlocutora, a la que el narrador apela de manera aleatoria, aunque efectiva para recordar permanentemente la situación original. Esta comunicación oral recrea el par caballero-dama de los salones; sería adoptada por Chiáppori, así como el intertexto con el primer cuento del autor francés, “La cortina carmesí”, para “Un libro imposible” (v. cap. VIII).

El paso que da el cuento al institucionalizarse como género moderno conduce desde la tertulia ociosa, frívola o casual hasta centrar la atención en un episodio trascendente a cargo de un narrador que se transforma, si no jerárquicamente en el esquema de emisión, sí ideológicamente, en el principal del texto. El diálogo adquiere entonces una relevancia en tanto marca una situación original, ritual, que la narración escrita que constituye el cuento no quiere abandonar, en la que confía ciertos efectos de experiencia colectiva y amena de la oralidad con la que quiere invitar a la lectura. Desde el punto de vista de los escritores, la conciencia de este procedimiento llega a ser constructiva (continuando con el planteo inspirado en Tinianov) para los autores en la época romántica y posromántica. La contundencia con la que Charles Dickens llegó a afirmar que el cuento (*short story*) puede

definirse como *algo dicho oralmente por un narrador dentro de la historia* (Baldwin, 1993) da una dimensión acabada de la necesidad de justificar la propuesta de un relato corto, evocando cierta continuidad con experiencias sociales equivalentes, llegando por la evocación de una situación a involucrar al lector con algo que se parezca a una escucha-lectura.

Este fundamento auspicia diferentes formas de modelización de las experiencias de conversación, que son reconstruibles en varias apuestas estéticas en nuestro campo literario. Los relatos que se recopilan en libro no siempre son misceláneos; generalmente invocan un marco narrativo que les da un concepto de colección integrada⁴. En casos como *Borderland*, de Chiáppori, el marco que enhebra las distintas historias narradas es la visita a un personaje femenino, que da título al primer texto de la colección: "La interlocutora". El narrador instituye la preeminencia de la situación de narración oral orientando el interés del relato básico hacia la relación entre hombre y mujer y en el misterio de quien está postergando con la escucha una decisión en su orden vital: la interlocutora, "Era la oyente ideal. Ávida de fábulas" y "Lo fue, durante todo un lánguido otoño, admirable de silencio y de atención. ¿Qué ansia enfermiza impulsábala a lividecer su alma en la angustia de tales relatos?" (Chiáppori, 1907: 36)⁵. Otros marcos narrativos también apelan a una conversación (el caso del encuentro del "autor" con un personaje de dudosa existencia que le revela los "secretos del universo" en *Las fuerzas extrañas* de Lugones), pero el de *Borderland* es llamativo por multiplicar las tertulias: en "Un libro imposible", cuento de la colección, el protagonista refiere a su amigo su vida dedicada al amor y al espiritismo, y a su vez este amigo-oyente es el narrador de la anécdota para la misteriosa interlocutora, presente en el marco que enhebra los cuentos del volumen.

Las conversaciones se multiplican y diseminan en las memorias (prototípicamente, en *Recuerdos de la vida literaria y artística*, del mismo Chiáppori, aparecidas y supuestamente escritas cuarenta años después de ocurridas esas charlas informales entre los viejos integrantes de la "bohemia": el mismo Chiáppori, Becher, Rojas, de Soussens⁶). En CyC el charlatanismo y la tertulia desbordan los moldes y se tematizan permanentemente, aunque llevados por sus autores, casi siempre los mismos o del mismo origen de los integrantes de esas tertulias, a una órbita satírica que reacentúa peyorativamente ese derroche de verbalismo. Antonio Monteavaro, en "Diálogo trascendental" (330; 28/1/1905), dispone en una supuesta charla

⁴ Gabriela Mora propone diferenciar dos tipos de agrupamiento para las colecciones de cuentos: "Llamamos integrada a la colección de cuentos que presenta paradigmas de relación entre los diversos relatos, para distinguirla de otra de tipo 'misceláneo' en que dicha relación no existe."; "...entre los paradigmas de recurrencia más usados para producir las conexiones entre relatos están la repetición de motivos, símbolos, tema, tipo de narrador, y sobre todo el escenario común y la aparición de los mismos personajes en los diversos cuentos del libro" (1993: 115 y 116).

⁵ Chiáppori, notablemente, eligió el marco narrativo para anticipar el volumen completo en el primer número de la revista *Nosotros*, de donde proviene la cita transcrita.

⁶ Giusti sigue multiplicando las experiencias de sociabilidad de Chiáppori: "...se encerró obstinadamente en un círculo limitado de casos y personajes excepcionales, adscribibles casi todos éstos a la psicología mórbida, historias relatadas con cierto tonillo mundano de hombre corrido, experto en la vida de bulevar, primero palabreada a través de la literatura, más tarde realmente vivida en las tertulias artísticas y bohémias de París, cuando Chiáppori residió allá todo el año 1910" (1956: 124-125)

callejera, a dos personajes que intentan demostrar con anécdotas varias una afirmación universal; el diálogo absurdo termina cuando uno de ellos invita al otro a comer; Eduardo Holmberg eligió bautizar "Don José de la Pamplina" al charlatán que engaña a su mujer, protagonista de un relato homónimo, ofrecido como folletín en dos entregas (340 y 341; 8 y 15/4/1905). Otros títulos, como "Castillos en el aire" de Charles de Soussens (349. 10/6/1905), reiteran esta asociación entre la oralidad de clase culta con actitudes banales y de desapego a la realidad, de manera inversa complementaria a la lucidez de los diálogos costumbristas más frecuentemente rescatados, con hablantes criollos: "Afilando", "Comentando", de Nemesio Trejo son indicadores, desde el título, de otras actitudes aparentemente triviales pero —como se revela en el desarrollo de esos diálogos— más ajustadas a un carácter pragmático del uso de la lengua.

Varios años después de este fenómeno, Horacio Quiroga publicó una serie de artículos con reflexiones acerca de la escritura de cuentos para la revista *El Hogar*. Ubicado en 1925, en la década más alta de su trayectoria, el escritor uruguayo se ofrecía a sí mismo como un autor profesional que, en un gesto amistoso hacia sus lectores, revelaba los trabajos y también los trucos y las soluciones "a mano" que tenían los escritores de su especie, para quienes la historias que surgen "de una pieza" son excepciones: la regla, en cambio, es el cuidadoso trabajo de elegir la frase o el recurso adecuado, en largas jornadas de disyuntivas e indecisiones. Dos de sus artículos hacen clara referencia a las ayudas que trae el conocimiento de los secretos del oficio: "El manual del perfecto cuentista" (10 de abril de 1925) y "Los 'trucs' del perfecto cuentista" (22 de mayo de 1925). En ellos Quiroga vuelve a las épocas de los inicios en el campo profesional, que se centraron —como en muchos otros escritores de su generación— en las colaboraciones para CyC (aunque no aparezca citada explícitamente)⁷. La revisión que hace de las tendencias de esa primera década del siglo son mordaces, y rescatan fenómenos que para una mirada externa aparecen faltos de conexión entre sí, o ya superados por los nuevos tiempos literarios.

En "El manual del perfecto cuentista", Quiroga asume la recurrencia al marco dialogado como un código al que el escritor apelaba sabiendo que captaba la atención del lector:

En un tiempo se recurrió a menudo, como a un procedimiento eficazísimo, al comienzo del cuento en diálogo. Hoy el misterio del diálogo se ha desvanecido del todo. Tal vez dos o tres frases agudas arrastren todavía; pero si pasan de cuatro, el lector salta en seguida.

⁷ Resume Jorge B. Rivera: "...El período montevideano —que se extiende entre 1900 y 1903— lo acerca a su vez a *Revista literaria*, *Rojo y blanco*, *La Alborada* y *Revista Montevideo*, de modo que su iniciación en medios de mayor formato y profesionalismo, con los que podía establecer una relación de oferta y demanda reglada por la paga y la aceptación de los lectores, puede ser fechada efectivamente en 1905, con el comienzo de su colaboración en *Caras y Caretas*, si no contabilizamos una corta contribución en *El Gladiador* de Buenos Aires, interrumpida probablemente por el viaje al Chaco" (1996: 1259). Agregará inmediatamente después que entre los períodos de más activa colaboración en la prensa, el primero corresponde a 1906-1913 (especialmente en *Caras y Caretas* y *Fray Mocho*), 1916-1920 (en *Fray Mocho*, *Plus Ultra* y *Mundo Argentino*) y 1925-1930 (nuevamente, y con predominio frente a otras publicaciones, *Caras y Caretas* y *El Hogar*).

“No cansar”. Tal es, a mi modo de ver, el apotegma inicial del perfecto cuentista. El tiempo es demasiado breve en esta miserable vida para perderselo de un modo más miserable aún (1993: 85)

Precisamente el paso del tiempo y de los pactos narrativos produjeron el desgaste de la conversación representada, que culmina pareciéndose a la charla intrascendente que satirizaban los diálogos de CyC: hace perder el tiempo al lector, no se ajusta al precepto de la brevedad que acuñaría el mismo Quiroga en su decálogo. Otros dos elementos que repudia Quiroga, en este par de artículos complementarios sobre el arte-profesión del cuentista, comienzan a insinuarse en el primero y se desarrollan plenamente en el segundo. Termina “El manual del perfecto cuentista” haciendo una lista de lo que, para su distancia crítica, son “trucs” y no representan ya posiciones estéticas:

Creo firmemente que si añadimos a los ya estudiados el truc de la contraposición de adjetivos, el del color local, el truc de las ciencias técnicas, el del estilista sobrio, el del folklore, y algunos más que no escapan a la malicia de los colegas, facilitarán todos ellos en gran medida la confección casera, rápida y sin fallas, de nuestros mejores cuentos nacionales... (Quiroga, 1993: 86-87)

Esta displicente enumeración anuncia el agotamiento de estéticas como la realista y la nativista, resumidas con un procedimiento característico que las alude por sinécdoque: la primera invoca las ciencias técnicas, mientras que el folklore representa a la segunda. La intención polémica está concentrada en la ironía con que construye la última afirmación, tramposamente laudatoria: los “mejores cuentos nacionales” parecen ajustarse a una máquina de producir historias que, con la receta revelada, ya está al alcance de cualquier “confección casera”.

Con “Los trucs del perfecto cuentista” el autor desbroza aun más esta mezcla tendenciosa entre trucos o recetas efectivas y la consagración de la que aparentemente están teñidas, lo cual permite suponer que la automatización no fue percibida todavía por los grandes públicos y esto le molesta:

El truc salvador consiste en el folklore. El día en que el principiante avisado denominó a sus relatos, sin razón de ser, ‘obra de folklore’, creó dos grandes satisfacciones: una patriótica y la otra profesional.

Un relato de folklore se consigue generalmente ofreciendo al lector *un paisaje gratuito y un diálogo en español mal hablado*. Raramente el paisaje tiene nada que ver con los personajes, ni éstos han menester de paisaje alguno para su ejercicio. Tal trozo de naturaleza porque sí, sin embargo; la lengua de los protagonistas y los ponchos que los cobijan caracterizan, sin mayor fusión de elementos que la apuntada, al cuento de folklore (1993: 88) (el subr. me pertenece)

El efecto de color local se realizó, según Quiroga, sobre la base de dos pobres recursos que señalan lo que a su entender puede considerarse un rudimentario efecto de realidad: el paisaje no es funcional desde el punto de vista de la lógica narrativa, mientras que detrás de los intentos de señalar idiosincrasias con el uso coloquial del lenguaje popular no observa más que “un diálogo en español mal hablado”. Este lapidario juicio recubre buena parte de la experiencia de comienzos de siglo, especialmente de las propuestas de las revistas populares, e implica de todas maneras la necesidad de separarse de lo anterior por un reclamo de su proyecto creador actual, que considera superior, pero también podría observarse que detrás de estas invectivas contra el Nativismo (al que agrega una crítica por adosar vocabularios y glosarios explicativos en las ficciones), el resto de la crítica negativa se dirige a otro procedimiento del que reniega, aunque de una estética opuesta, la del Realismo: “los términos específicos de una técnica [son] siempre de gran efecto: ‘El motor *golpeaba*’, ‘Hizo una *bronquitis*’” (Quiroga, 1993: 89. Subr. en el original). Lo que parece no generar deseos de revisión es el arsenal de recursos artísticos modernistas, que en la época en la que Quiroga produce estos textos críticos estaban siendo divulgados en el género de la “novela de quiosco”, de la que este autor participaba.

Retornar al horizonte aludido implícitamente por este autor, que es el de la década del Centenario, invita a localizar las circunstancias en las que estos fenómenos cuestionados estaban transformándose en la convención por la que pasaban los escritores que aspiraban a tentar la aprobación del público a través de la oferta de los semanarios. Cabe señalar que Quiroga recurrió frecuentemente al diálogo y a los campos léxicos técnicos (menos, debe admitirse, a la oralidad coloquial), y ciertos cuentos, que se analizarán a continuación, muestran la significatividad que había tenido la matriz dialogal para este autor en la afirmación de sus presupuestos personales acerca de la actividad de narrar.

Las tertulias cultas y el campo

La “charla de sobremesa” de los hombres cultos, a diferencia del “fogón” popular, se ofrece como una práctica de sociabilidad más horizontal, que inhibe los mecanismos de identificación con lo contado. Y si el auditorio gaucho propone por un lado el pacto por antonomasia para el *fantasy*: la recepción embelesada, el “paso” por la experiencia del terror y lo fabuloso, ese gesto es transgredido o en todo caso burlado en los cuentos de salón donde, según el modelo de los *club stories*, el cuento gana parte de su encanto por el contraste entre el mundo racional del club o de la tertulia privada y el relato incluido, que suele ser altamente improbable (Clute y Grant, 1997: 207)⁸.

Algunas de las variantes de la tertulia culta son las segmentaciones por sexos: así como no era aconsejado el despliegue de erudición en conversaciones donde participaran mujeres, al

⁸ También Martínez de Mingo lo caracteriza: “...Los personajes de los nuevos cuentos iban de visita, se reunían en un club, tomaban té y eran todos muy dignos, muy correctos y tan escépticos como él. El mérito de los autores fue que toda esa tramoya cotidiana no fue sino una añagaza para coger desprevenido al lector y que así cayera al final inerte ante el terror” (2004: 68)

menos en la sociedad francesa del siglo XVIII, en esa misma época, en Inglaterra, se registra la formación de los clubes como institución neta y exclusivamente masculina (Burke, 1996: 144-145). La sociabilidad popular, en cambio, acuñó la figura de la narradora oral como depósito de saberes, creencias y habilidades narrativas. No hay narradoras mujeres en los *club stories*; en el grupo observado ellas son interlocutoras, con el modelo d'Aureville / Chiáppori, y en tanto tales son más impresionables, o al menos se trata de adjudicarles ese rol. Tanto en "El lobisón" (1906) de Quiroga como en "Había una vez un buey" (1906b) de Soiza Reilly las mujeres son tenidas en cuenta como oyentes para construir la actuación narrativa. En el segundo, el marco narrativo se oculta: el relato se encabalga con el título y desarrolla un episodio altamente inverosímil y en un ámbito ajeno al de la tertulia. Un buey a quien el narrador percibió con rasgos de sensibilidad humana ("es posible que sintiera los espasmos de alguna metempsicosis") se pasea por el campo con los ojos arrasados en lágrimas, luego manifiesta rasgos de locura y termina destrozado en las vías del tren, como si se hubiera suicidado. La habilidad del narrador consiste en deslizar el relato, que transcurre en otro lugar y sugiere un hecho anormal, al aquí y ahora de la situación contextual:

Cansado de ser buey, el infeliz se mató como un hombre. Tenía talento... Pero como era un buey, los peones lo comieron. Yo también probé una piltrafa de su lomo. Y era carne muy tierna. ¡Qué raro! tiernísima. Sabrosa... La digestión fue buena. Pero desde aquel día, todos los que comimos los despojos de 'El tigre', llevamos en la cara la tristeza de los niños hambrientos y en el alma un rabioso deseo de ser toros ... ¿Qué será, señora? (Soiza Reilly, 1906b)

La supuesta y lejana metempsicosis se materializa, desde la órbita del relato a la de la persona que narra; el experimento del texto de Soiza Reilly consistió en aprovechar la convención de los dos niveles narrativos para despojar de materialidad al segundo, que por norma es el más relevante, y llevar el campo y lo sobrenatural al ámbito del salón, al tiempo que llama la atención sobre los "trucos" del personaje narrador y permite, en ese desenlace de la historia, reponer la respuesta que dará esa señora al menos como asombro y estupor, más allá de su grado de creencia, en el abrupto viraje del discurso que había construido otra realidad, y ahora irrumpe en la suya.

Soiza Reilly multiplica y hace muy asiduas sus colaboraciones en CyC en la misma época en la que lo hace Quiroga. Un recorrido superficial por los números de la revista en el período 1905-1910 los muestra conviviendo frecuentemente en sus páginas, aunque el rubro de sus aportes tiene menos coincidencias. De Soiza puede mencionarse un grupo de cuentos, algunos de ellos cómicos y otros fantásticos de ambiente urbano (puede citarse, por su apreciable intento de experimentar con los niveles de ficción, "La sacerdotisa", 1906^a), pero la opción estética de este autor está desplazada, cuantitativamente, hacia la representación carnalizada, ambigua, con la estructura insólita del suceso periodístico, de la actualidad local y europea, propia de la totalidad de sus textos informativos, desde las notas de color hasta las crónicas y las entrevistas. Quiroga, por su parte, menos apegado a la opción de la

nota periodística⁹, no solo ofrece cuentos como colaboración de manera excluyente, sino que demuestra grandes preocupaciones por estabilizar su poética narrativa (lo cual no significa que su producción excluya textos que practican las variedades consagradas por CyC: Quiroga también tiene sus propias realizaciones de textos con enunciadores imposibles, como el virus de "Mi cuarta septicemia" -19/5/1906- y su "diálogo de santos": "Fiesta de corpus en el Cielo" - 25/5/1907-). Los cuentos con tertulias marcan, en el sentido de sus preocupaciones por el género, un caso notable de reflexión y de experimentación.

A modo de aporte para el cuento de tertulia (*club story*), Horacio Quiroga presenta otra variante del viajero narrador; el desplazamiento no está ahora ligado al trabajo (como en los troperos y los inmigrantes de Godofredo Daireaux), sino al ocio. El viajero es un visitante, y la extrañeza cultural respecto del campo es una nueva alternativa. En un par de cuentos centrados en la narración oral de la leyenda del lobisón, que constituyen dos versiones relacionadas transtextualmente, el tratamiento de la materia supersticiosa irá variando al ritmo de los desplazamientos de las tertulias cultas que lo sostienen.

En el primero de los textos, "Charlábamos de sobremesa" (aparecido originalmente en *La Alborada*, 19/5/1901) hay narradores y tertulianos urbanos. El narrador es explícito, está presente porque el arte de narrar y de atrapar al oyente pone en la superficie tanto el "derecho a contar" como la legitimidad de la palabra, la autoridad para hacerlo, y los que aspiran a este rol, en esa tertulia finisecular, tienen que forzar los pactos del auditorio para que lo fabuloso sea pasado por cierto.

Si bien la metamorfosis humana en animal es la medida de la imposibilidad de las dos historias narradas por dos de los tertulianos, es en sus circunstancias de enunciación que varían su efecto y su poder. Una mujer lobo aparecida en la primera historia incluida, narrada por un extranjero, perdió su efecto terrorífico frente a la historia del gaucho Gabino convertido en lobisón, contada por un tertuliano local. En primer lugar, entonces, una derrota del narrador extranjero a pesar de su arte ("los pueblos europeos, y en particular el francés, dan un tono de verosimilitud a sus narraciones, que el espíritu de los que oyen obsta largo tiempo antes de razonar fríamente." Quiroga, 1973: 119), frente a otro que opta por encubrir la naturaleza ficcional del relato: "...hace tres años tuve ocasión de comprobar lo que de cierto hay en esas hazañas, sí, lo que hay de *cierto* -afirmó, observando las sonrisas que esas palabras suscitaran" (1973: 121. Subr. en el original). La leyenda se enfrenta al caso o sucedido: vence quien elige el género adecuado, porque al hacerlo está disponiendo una distancia menor o mayor de la ficción con la realidad. La coda humorística del texto consiste en reforzar la eficacia del relato bien narrado aprovechando la sugestión del auditorio, que acababa de escuchar la descripción de la novia descuartizada por Gabino en la noche de bodas, para hacer una broma. Ante la pregunta por la autenticidad de la experiencia, el juego con la sugestión del sonido *relatado* (los ruidos del lobisón) es luego *ejecutado* (llevan un animal

⁹ Las experiencias de Quiroga en la colaboración con géneros periodísticos tiene un precedente poco afortunado que se relaciona con su viaje a París en 1900 para la supuesta cobertura de la Exposición Universal, y el fracaso en la escritura, el desencuentro con un circuito de colaboraciones y remuneración que le resultaba indispensable para hacer digna su estadía en Europa. Ver para este episodio y su análisis Alejandra Laera, 2005.

auténtico para que produzca los gruñidos) y se provoca la estampida de los tertulianos, víctimas del pánico auditivo. Al mismo tiempo, la distancia humorística diferencia al auditorio (narratarios) de los lectores reales de Quiroga, que no entran en el engaño.

Suele considerarse este texto, escrito en un período muy temprano en la carrera de Quiroga, registrado en diversas revistas uruguayas también efímeras (v. nota 5), como poco valioso, sin dudas por la aparente banalidad del diálogo de tertulia y por la “inferioridad cultural” de su resolución cómica. Sin embargo, el autor está “experimentando”, en el sentido de poner a prueba, en ese marco de diálogo, no solo la anécdota sobrenatural como especialidad narrativa, sino cuál es el efecto que producen dos modos de narrar asentados en fundamentos culturales diferentes: el de las tradiciones europeas y el de las tradiciones rurales propias. Así como en las veladas de la cocina de Florencio Sánchez lo que estaba en juego era la supremacía como narrador oral del patrón, porque sus relatos eran más ajenos a la realidad local de los paisanos, en este cuento de Quiroga ocurre lo contrario: la narración de la metamorfosis del primer tertuliano es recibida con la absoluta distancia de lo literario institucionalizado¹⁰, mientras que la segunda explota la proximidad de la situación narrada con la situación de escucha, y confirma mediante la broma de evocar el sonido de un lobisón hasta qué punto pueden alterarse las barreras entre la ficción y el contexto cuando se trata de narrar contenidos locales, que entran en la órbita vital de los tertulianos. La fuerza de lo local y el rechazo de lo foráneo fundan una mitología y renuevan la experiencia del terror, familiarizándola. Detrás de esta contradicción (que lo fabuloso terrorífico sea autóctono, “cotidiano”) está el sesgo de nacionalización del autor que representó ficcionalmente, en el marco de una tertulia, el triunfo de los “temas nacionales” para después ponerlos en práctica como parte de su poética.

Cinco años después, para CyC, Quiroga rescribió la anécdota de Gabino en un nuevo cuento, explícitamente titulado “El lobisón”. La tertulia, ahora, tiene lugar en el campo que visita el narrador; es mixta ya que el grupo lo componen hombres y mujeres (aterrorizables) y en este sentido desaparece el contarse historias como entretenimiento y motivo de reflexión estética. En esta oportunidad, la anécdota del lobisón tiene, para esos personajes, una significación pragmática: la aparición nocturna de un animal no identificado, al que los perros atacan y que uno de los invitados mata con su revolver, justifica la introducción de la historia de Gabino, nuevamente en la versión según la cual la metamorfosis ocurre de lo humano al cerdo¹¹. El sucedido sirve ahora, en los visitantes, para interpretar la realidad que los circunda en su visita al campo. El ataque de los perros al animal se había producido detrás de un ombú cuya “sombra negra” “a treinta metros, nos impedía ver nada” (Quiroga, 1906); la narración del personaje que mató al animal perseguido, “un chancho de casa” según el dueño, se basa en las coincidencias con otro episodio en otro campo. El despliegue de detalles de ese relato incluido a modo de “texto espejo” es mucho mayor que en la primera versión: el narrador

¹⁰ Nótese, respecto de la historia narrada por el primer tertuliano, cómo la apertura del relato produce, con las alusiones al clima y al rol del personaje, un efecto de exotismo y convención de género: “Un caballero cazaba en una tarde de invierno. Había nevado todo el día; el campo estaba completamente blanco...” (Quiroga, 1973: 119).

¹¹ La metamorfosis que propone Quiroga no se orienta hacia el lobo, como el nombre del monstruo lo indica; por su parte, Chertudi (1978) recuerda que lo más frecuente, en los relatos tradicionales locales, es la transformación en perro.

trató al muchacho en vísperas de casamiento que es Gabino, e incluso en “mi inocente temeridad” –aseguraba-, llegó a hacer bromas con él acerca de su fama de lobisón. Finalmente, la noche de bodas en la cámara nupcial aparece un cerdo salvaje que ataca a la novia, y Gabino desaparece para siempre. La ambigüedad del fantástico es absorbida para no ser resuelta: “Este recuerdo me turbó por completo hace un rato, sobre todo por una coincidencia ridícula que ustedes habrán notado: a pesar de las terribles mordidas de los perros –y contra toda su costumbre– el animal de esta noche no gruñó ni gritó una sola vez” (Quiroga, 1906), lo que rubricaría la impresión de que se trata de un ser fantasmático. La narración incluida es simétrica a la experiencia de los mismos tertulianos en la narración básica, y el relato incluido autentifica lo sobrenatural. De esta manera, ya no estamos, como en la primera versión, ante las reglas del *club story* que exigían el contraste entre el mundo narrado y el mundo vital.

Años después, Quiroga borró esta escritura en su libro de texto para cuarto grado *Suelo natal*; su artículo “El lobisón” demuestra que la literatura fantástica no formaba parte del pacto con los lectores infantiles, hacia los que a principios de 1930 estaba dirigida gran parte de su producción, y que había monstruos irreductibles, no domesticables para la ficción didáctica. La fantasía debe ser desencantada, más cuando en el entorno del libro de lecturas hay textos que celebran la modernización y el progreso¹²: “Cuando el niño (sobre todo el niño del campo) aprende con el constante estudio a distinguir la verdad de la mentira, pierde rápidamente la fe en duendes, brujas, aparecidos y lobisones.” (Quiroga, 1931: 103)¹³.

El sostén del marco dialogado como convención narrativa asume los rasgos particulares, en el *fantasy*, de la construcción de una situación donde algunos parámetros auspician la aparición de códigos socioculturales divergentes. En las tertulias de pares, a diferencia de tertulias con diferentes participantes, el efecto de verosimilitud se apoya en la participación del narrador en la historia que cuenta. Con una función convencional aparece en un texto temprano, del español Manuel Roquendo (con el seudónimo “Manuel Roca”) en “¡Sarcasmo!” (1901), a modo de confidencia. Envuelta la historia en un alto patetismo, el narrador cuenta los trastornos de su hija muerta y el culto patológico a su memoria por parte de la madre. La escena romántica de la visita al cementerio, y el hallazgo inexplicable del loro, mascota de la niña que parece, al hablar, remedar aquella voz infantil, es tan ambigua como truculenta.

¹² Ejemplos son “Himno al petróleo”, “El cinematógrafo”; aunque también existe una reacción ambigua respecto de los paradigmas del progreso en artículos como “El veneno de la ciudad”.

¹³ El texto de *Suelo natal* no es una reescritura del cuento de 1906; se trata de una redacción absolutamente distinta (a diferencia de lo que se afirma en la edición de los cuentos completos de Quiroga (1996: 922); una pauta clara de este borramiento de lo fabuloso está en la advertencia final: “... lo cierto es que muchos ladrones y rateros han cometido grandes fechorías, caminando de noche en cuatro pies con una piel de lobo por encima” (Quiroga, 1931: 103).

El mismo procedimiento de modelización de la charla es reactivado, notablemente, por Quiroga en "Las rayas"¹⁴, de 1907. Nuevamente se trata de una tertulia de hombres que se permiten, en su círculo cerrado de varones, entretenerse con ciertos alardes intelectuales. *In medias res*, el texto presenta lo que en la charla de los personajes es una reflexión, pero en la economía que relaciona el relato incluido con la comunicación literaria, puede entenderse como una hipótesis interpretativa:

- ... En resumen, yo creo que las palabras valen tanto *materialmente* como la propia cosa significada, y son capaces de crearla, por simple razón de eufonía. Se precisará un estado especial, es posible. Pero algo que yo he visto me ha hecho pensar más de lo conveniente en la anormalidad de que dos cosas distintas tengan el mismo nombre (Quiroga, 1907^a) (subr. en el original)

Quiroga busca que llame la atención una combinatoria poco usual de hombre de vida silvestre, que atiende una barraca en Laboulaye, y un rudimento de filosofía del lenguaje acerca de una supuesta motivación de los significantes: "El giro de una sobremesa nos había llevado a esa charla escolástica, más que rara en un activo negociante de cara quemada. Con su promesa, sorbimos rápidamente el café, nos sentamos de costado en la silla para oír largo rato, y fijamos los ojos en el de Córdoba" (1907^a). La convivencia de estos opuestos resulta en un acontecimiento extraordinario, que el narrador despliega como argumento para respaldar su insólita teoría. Sus dos encargados de la teneduría de libros, un correntino y un catamarqueño que vivían solos y aislados en las afueras ("habían alquilado un caserón con sombríos corredores de bóveda, obra de un escribano que murió loco aquí"), comenzaron a producir rayas en los cuadernos y en las habitaciones; la manía y la mutua identificación de los dos hombres terminaron con un rastro de trazos en un albañal: "E inclinándonos, vimos en él, nadando apenas en el agua fangosa, dos rayas negras que se revolvían pesadamente".

Sin recuperación del marco dialogado, la tertulia comienza en estos dos cuentos a desplazarse hacia otra variante de la convención: instalar, sin retorno, el mundo del relato incluido en primer plano, paso que implica desprenderse de los protocolos de decoro narrativo frente a lo sobrenatural. Un apartado especial merecen éste y otros cuentos en los que la palabra se transforma en un objeto extrañado en situaciones de comunicación imposibles.

La palabra fantástica

Ciertos cuentos manifiestan, como en el caso de "Las rayas", una curiosidad por los trastornos de la comunicación y por los códigos culturales que los favorecen. Una hipótesis oculta acerca de la adaptabilidad de los otros culturales asume en algunos casos el formato de relación pedagógica, con el modelo de "Yzur" de Leopoldo Lugones, en la que se parte de

¹⁴ Pueden trazarse grandes coincidencias con el planteo de "Los buques suicidantes" (1906), que no entra en la selección por no encuadrarse en el *fantasy* rural.

una discapacidad o disfunción para emplear los códigos lingüísticos¹⁵. La letra escrita cifra en una anécdota fantástica lo que se presenta, de ese modo, como diferencia irreductible. El contraste con la verborragia de las prácticas periodísticas de CyC y su permanente apelación a una charla interminable entre los distintos artículos y el murmullo social de todas las clases que dialogan en sus textos, pone de relieve los dramas del silencio.

Los empleados del narrador de Laboulaye fueron perdiendo su capacidad simbólica tanto en sus trastornos gráficos –abandonar las letras y los números por unas rayas sin significado- como del habla: “se disculpó murmurando”, “se retiraron sin decir una palabra”, “trataban de estar todo el día juntos, pero no hablaban entre sí”, hasta la supuesta regresión final en animales y, paradójicamente, su proceso se explica con una sofisticada teoría lingüística expuesta amablemente en el discursar verboso de la charla de café. Más paradójica aún, la supuesta racionalidad explicativa para la transformación de los dos empleados es absolutamente endeble: se asienta en un caprichoso principio de ósmosis entre “rayar” libros y ser una “raya”. No obstante, la capacidad del habla habilita decirla o hacerla plausible, mientras que la pérdida de ese atributo relega a la categoría de monstruo a quienes representan el sujeto subalterno, sin derecho ni lugar para su expresión, “el silencio de ese ‘otro lado’ que se opone al mundo de la normalidad cotidiana; el silencio al parecer irrompible de la criatura fantástica” (Campra, 1991: 57); pérdida de derechos que el discurso fantástico trasmuta y hace definitivo en pasaje sobrenatural a un más allá de lo humano.

Igual descargo, escrito –una modelización que no proviene de los rituales de la oralidad- inscribe el dueño de un mono en “El mono ahorcado” de Horacio Quiroga (1907b). Las “impresiones” que el narrador vuelca en el papel al acabar de enterrar a Titán (hijo de Estilicón, el animal que envía intertextualmente a *El crimen del otro*, del mismo autor, de 1904) son irritantes respecto de las diferencias que traza: el mono, motivo del descargo escrito, murió por obra del intento de hacerlo hablar. Como en el caso de Yzur¹⁶, son el fallido intento de aplicar una teoría equivocada respecto de las facultades del habla y su uso social; en este caso:

La facultad de hablar, en el sólo hecho de la pérdida de tiempo, ha nacido de lo superfluo: esto es elemental. Las necesidades absolutas, comer, dormir, no han menester de lenguaje alguno para su justo ejercicio. El buen animal que se adhiere

¹⁵ Dalmaroni elabora, partiendo de esta situación ficcional, un emblema para interpretar el pensamiento cultural y político del conjunto de intelectuales oficialistas; la cita es *in extenso* para apreciar el razonamiento: “...Y allí Lugones pone en boca del narrador de ‘Yzur’ la estrategia que Joaquín V. González, Ricardo Rojas, el propio Lugones y otros intelectuales intentaban elaborar para recomponer la hegemonía encabezada por el Estado roquista en crisis, y que organizará las operaciones de lectura que se desplegarán poco después en *El payador*: la estrategia de una paciente integración pedagógica de las especies indoctas, en procura de una forma jerárquicamente controlada de consentimiento social y cultural. Esto es, una forma de integración en la que las palabras y los relatos de la cultura confirmaran los lugares de quien gobierna y quien acata, como los lugares de quien domina el ‘arte difícil’ del ‘ejercicio del lenguaje’ y el de quien se dispone con laboriosa y sincera docilidad a ser arrancado de la noche de la ignorancia. ...” (2006: 80)

¹⁶ El cuento homónimo de Lugones pertenece a *Las fuerzas extrañas*, publicado en libro el mismo año, y precisamente por este dato se le supone preeminencia temporal respecto del de Quiroga.

enérgicamente a la vida, asienta su razón de ser sobre la tierra, como un grueso y sano árbol... (Quiroga, 1907b)

Así, "lo preciso para que hablara era sugerirle la idea de lo superfluo", llevarlo al medio del campo en una "llanura rasa y monótona" donde "Sólo en medio del pasto amarillo se levantaba un árbol absoluto", escenario en el que, después de diversas pruebas, el mono se ahorca tras, aparentemente, haber abstraído la noción de lo superfluo, aunque esa noción no lo llevó a hablar, sino a experimentar el vacío de la vida. Si bien la mediación escrita de ese informe de "impresiones" del narrador aparenta alejar el texto de los vínculos con la oralidad, estos reaparecen en la teoría acerca de las facultades ocultas del mono, que asocian la práctica del habla con lo superfluo y la pérdida de tiempo, lo cual revierte negativamente sobre el rol social de ese narrador y evoca su propia inutilidad de *causeur* perverso.

Alternativa a la comunicación de los muertos con los vivos es "La carta de la suicida" (1906) de Javier de Viana. Un gaucho analfabeto recibe, como legado de una novia que había decidido suicidarse, un objeto para él ininteligible: una carta. El interés por descifrar la letra escrita es acuciante para quien ya no tendrá más formas de contacto que la escrita. Como ningún conocido puede descifrar los "garabatos", en un esfuerzo supremo por recorrer la superficie del papel y descifrar algo, al paisano se le trasmudan los trazos en palabras:

En el intervalo, Torcuato leía, sí, leía: las cifras misteriosas se aclaraban, formando palabras, formando oraciones. Por intervención de una fuerza misteriosa él, que no conocía ni la O por redonda, descifrabla la carta de la novia muerta. Al principio dudó, creyéndose presa del delirio; pero, allí estaban el rancho, el ombú, los perros a su lado, el overo en la soga, el campo, las lecheras en el bajo, las ovejas en la loma ...; estaba bien despierto. (Viana, 1906)

Su lectura, sin embargo, es incompleta, dado que ciertas zonas del papel aparecen borrosas, pero no deja de confirmar que "Su cariño hacía un milagro". Cuando finalmente un amigo que sabe leer confirma textualmente lo que había "visto-leído" el paisano, los borriones de la carta que éste había notado se explican como "blancos" en el registro de la realidad de esa conciencia lectora: en esos fragmentos la novia confiesa su infidelidad y le delega un hijo bastardo para que lo cuide. El texto sugiere la inutilidad del milagro, la falsa ilusión de alguien a quien esa aproximación traumática a la letra escrita alejará para siempre de los deseos de aprender a leer.

A modo de introyección monstruosa de las transformaciones de una Buenos Aires babélica, los contenidos rurales elaboran las distancias y la subalternidad en términos de patologías afásicas y analfabetismos aberrantes. En este último autor uruguayo, que renegó de sus vínculos políticos y sociales con el caudillismo del partido blanco, algunas colaboraciones en las que se tematiza el diálogo de fogón asumen una rotunda animalización de los personajes: se trata de "Puesta de sol" (440. 9/3/1907) y de "Charla gaucha" (551. 24/4/1909). En las antípodas del bivocalismo costumbrista de Fray Mocho o Nemesio Trejo, o de la sátira atenuada por la comicidad de otros colaboradores de la revista, Javier de Viana

reproduce diálogos banales acerca del tiempo caluroso y los insectos, pobremente articulados ("Charla gaucha"), o que se ponen en boca de gauchos como los de "Puesta de sol", dos peones viejos que "Debían ser zonzos los dos, porque ya empezaban a envejecer, en una vejez que atesoraba trabajos sin cuento, y seguían tan pobres", cuya actividad verbal es una acción mecánica desprovista de ritualidad social: "¿Qué podrían decirse aquellos dos hombres? Nada. Pero hablaban, hablaban, diciendo 'nada'". Puede atribuirse al abandono paulatino del criollismo de la revista, dada la época en la que ingresan estas colaboraciones, esta aceptación de textos que entran en franca oposición con la apoteosis de la comunicación que, en definitiva, está detrás de la matriz dialogal en CyC¹⁷.

El narrador letrado reinicia el circuito de la leyenda

Finalmente, otra zona del *fantasy* permite observar de qué manera las "etiquetas" del género, que fundaban en un contrato de narración oral de historias la introducción de diferentes códigos culturales, se deslizan hacia la formación de nuevos contratos. A diferencia de las búsquedas de lo popular en sus creencias, representada con el expediente de la oralidad y con la intermediación de un "informante" culto (a su vez autoridad etnográfica y narrador), otros textos incursionan en la posibilidad de desplazar esa memoria popular de lo sobrenatural al narrador que antes oficiaba de observador distanciado y que ahora, portador de una memoria cultural más compleja, será quien atraviese la experiencia para contarla.

Responder este interrogante implica observar cómo absorbe el autor modernista, en el entramado de su biblioteca y de sus colecciones, el corpus de creencias populares; de qué maneras su oferta fantástica recorta dentro de la variedad más amplia y heterogénea del *fantasy* un sobrenaturalismo que retrotrae la superstición a un horizonte humano transcultural, del que participa el narrador letrado, quien ahora de informante -y sin abandonar su horizonte moderno y racionalista- pasa a ser narrador experiencial y autenticador. Abandonando, además, al instalarse en el campo, el sistema de referencia que sostiene sus relaciones interpersonales.

Constancio Vigil en "Los teros" (1904) se vuelve a ocupar, como en "Cosas graves" (v. cap. XI) de las creencias supersticiosas. En esta oportunidad, no hay situación de diálogo, ni narración conversacional. Un gaucho que sale para ejercer el cuatrерismo, única manera de llevar comida a su familia, se encuentra con una repetición siniestra: "Desde que había salido de su rancho, aquello se había ya reproducido varias veces. Siempre los teros le salían al paso, le cortaban la marcha y se enronquecían rogándole, ordenándole que no siguiera adelante". No hay voz representada para evaluar la naturaleza de estos acontecimientos, excepto la

¹⁷ Freire (1968) remite las opciones temáticas de Javier de Viana al interés por las estructuras residuales de la organización rural uruguaya: "Paisajes áridos, desnudos, hombres que vegetan en existencias miserables y sin ansia de superación, 'azoteas' ruinosas, ranchos que son apenas taperas, pueblos que se deshacen sin remedio, intelectuales fracasados y paisanos irredimibles: ese es el mundo que elige Viana. Es la realidad criolla vista en la plenitud de su crisis, quemando sus últimas reservas heroicas en revoluciones inservibles, desgastándose por no adherirse a las nuevas y progresistas técnicas agrológicas" (281-282)

vacilación del protagonista: "¿No era aquello que le erizaba, un alerta salido de lo desconocido?". El texto se cierra con una actitud positiva del personaje, quien abrumado por lo que entiende como advertencias de la naturaleza, desiste de carnear ganado ajeno. Los elementos presuntamente sobrenaturales participan de una función correctiva, pero el carácter fantástico del texto, que no desambigua la índole de lo ocurrido, permite suponer que hay tanto de fabuloso como de interiorización de preceptos morales, como planteará Raúl Montero Bustamante en "La luz mala" (1906c) con el asesino que visita la estancia de su víctima y ve -impresión colectiva del resto de los personajes- un resplandor inexplicable cercano al bosque donde quedó enterrado el dueño. La justicia que finalmente cobró la vida del asesino es indiscernible: pueden ser los perros, explicación que entrama con las leyendas del grupo "infracción del orden"¹⁸ o bien el ánima del patrón.

Esta función correctiva de lo sobrenatural, tributaria de la narrativa tradicional maravillosa, no se alinea en ese tipo ficcional -como las narraciones de Daireaux-, pero tampoco participa de la mirada etnográfica a lo sobrenatural como cuerpo abstracto y ajeno de creencias populares. Esta "puesta en suspenso" de las diferencias culturales se extiende a "L'ánima é Morales" (1904) de Santos Contreras, aparecido algunos meses después del cuento de Vigil, donde dos hombres en viaje, el narrador de origen "pueblero" y un capataz de estancia, se enfrentan con los sitios "marcados" por las almas en pena. La inscripción de una narración conversacional en una situación sugestiva (el capataz narra en el mismo sitio donde fue muerto el protagonista segundo) y la narración misma del hombre que atesora la memoria cultural, fueron suficientes para revertir la posición escéptica: el narrador llega a compadecerse de los sufrimientos y la muerte del tal Morales, y se detiene en una simpatía que no llega a corroborar que el orden de cosas se haya alterado realmente. En lugar de racionalizar, el narrador básico provee una identificación sentimental: " -¡Pobre! dije a mi vez, medio incrédulo, medio temeroso, por el sitio, por el silencio: dominado, al fin, por el misterio de la pampa inmensa!"

Una modelización de "segundo grado" es la polémica interna en la que los personajes evalúan la naturaleza de los hechos sorprendentes. Esta posibilidad de inscribir unas posiciones respecto de las creencias como conflicto verbalizado (debate, polémica, actitudes opuestas: advertencia/librepensamiento) deposita en esos conflictos aparentemente presueltos por homología con la "realidad extratextual" (Barrenechea, 1985) el fundamento ideológico de la literatura fantástica: la suspensión del orden racional moderno y el retorno de la superstición.

Filiados en el Modernismo, algunos más y otros menos ortodoxamente, los autores relevados a continuación reorganizan bajo los criterios subjetivos de lo heterogéneo, lo discontinuo y lo selectivo de la colección, una cultura rural actualizada, multifacética, con una compleja temporalidad y espacialidad, que debe ser experimentada a la par de otras

¹⁸ En este grupo, Chertudi incluye una leyenda de origen cordobés que refiere "cómo un perro, tras mucho tiempo, reconoció y atacó al asesino de su amo, quien confesó su crimen y murió por las heridas que le produjo el animal" (1978: 167). Véase para otra proyección de esta leyenda, "Los testigos", de Ada María Elflein, autora que utilizó el *fantasy* con una clara intención didáctica y formativa de un público infantil (este cuento fue incluido en su colección *Del pasado*, de 1910).

estructuras de sentimiento de la modernidad, no al margen ni preservada de las novedades o de lo extraño.

El *fantasy* rural en su versión específicamente fantástica, se encuentra especialmente atento a las múltiples fuentes culturales de lo sobrenatural, y por este motivo debe hacer palpables todos los focos de contraste. Numerosos estudios contenidistas de la literatura fantástica reparan en la introducción de personajes cuyo rol social es irreductible a posiciones ambiguas, escépticas o místicas, como científicos, militares, o personas de rígidos principios, para poder subvertir sus posiciones, y con ellas el andamiaje institucional y corporativo que las sostiene¹⁹. Los protagonistas presentan ciertas recurrencias: los de “El caso del profesor Krause” y de “El secreto del viento” de Raúl Montero Bustamante (1906) son un científico y sus discípulos, y científico aficionado y lunático con su amigo; en “El hombre muerto” (1907) de Lugones se trata de dos agrimensores, uno afecto al alienismo; “Las piedras preciosas” (1907) de Víctor Pérez Petit reúne en una entrevista a un poeta y un alquimista, mientras que, fuera, del ámbito científico, los protagonistas de “La lechuza” de Montero Bustamante (1906) son los típicos hombres de vida nocturna y desordenada.

En estos personajes se sumará la autoconstrucción de la diferencia, como propone Siebers, porque se depositan en un ámbito que no les pertenece, que es el del campo, y serán ellos los que deban someterse al régimen del prejuicio supersticioso²⁰. Como el narrador de “El mono ahorcado” lo admite: “Después de una corta vida en paz, mis experiencias extravagantes lo han precipitado en un ensayo del que ya no saldrá.” (1907b). Precisamente, los personajes reunirán todas las acepciones de la extra-vagancia: tanto la “vagancia o su error por otros lugares”, como el derroche de lo “extraño, ridículo, lo excesivo, demasiado abundante y fuera de lo común” (Gómez de Silva, 1995). Los dos primeros cuentos de Montero Bustamante y el de Pérez Petit son tributarios de la serie pseudocientífica de *Las fuerzas extrañas* de Lugones, que si bien fue publicado en 1906 contenía cuentos de escritura y publicación periodística que se remontan a los últimos años de la década de 1890. Un experimento de transfusión de instintos a través de la inyección de fluidos eléctricos; la instalación de arpas eólicas en el paisaje que atraviesa el interior uruguayo con el río Cebollatí; un alquimista que descubrió el secreto para transmutar piedras preciosas en coloridos insectos, son los principales motivos de cruce entre las prácticas mágicas y las científicas que evocan, para algunas lecturas críticas, un paradigma ultrarracionalista de la ciencia ficción, pero que podría proponerse como un conflictivo híbrido de prácticas de diferente espesor temporal, que

¹⁹ Dice Tyler: “Los protagonistas son siempre escépticos y, a veces, hasta cínicos con los poderes sobrenaturales. En la segunda parte se suele introducir un elemento inquietante, que se puede interpretar como sobrenatural, pero que es susceptible de explicación racional. El clima de terror va aumentando hasta envolver al protagonista, que ya desiste de todo intento de explicación lógica: es el descenso a los infiernos necesario en todo cuento de miedo” (cit. por Martínez de Mingo, 2004: 76) y a su vez escritores victorianos como M.R. James también se propusieron llenar de elementos distractores el relato (humor, detalles realistas, citas intelectuales) para jugar con el escepticismo del lector y así tomarlo por sorpresa con lo no racionalizable que se presentará después (2004: 86)

²⁰ Siguiendo las afirmaciones de este crítico, podría decirse que el *fantasy* irá orientándose hacia donde se desplace el foco de superstición, que si no es otro que el que proyecta el grupo sobre el individuo. En este caso, el extraño o extranjero será el foco de atención, de sospecha, y finalmente será investido con atributos sobrenaturales; en otros casos, el foco está puesto en el hombre de campo que es “mirado” por el hombre portador de los valores sociales hegemónicos, que pueden ser los de la ciudad (Siebers, 1989)

parecen más regresivas que progresivas²¹. De hecho, los dos científicos mueren víctimas de sus intentos, ante el estupor de los vecinos, cuando no de la condena moral o religiosa. El alquimista, que ha perdido toda su fortuna en las piedras preciosas que se volatilizan con sus insectos, profundizará su extravagancia: "Pero ¿a usted qué le importa lo que yo he sido? Soy un pasajero de la vida; he llegado aquí desde remotas regiones: soy un hombre nada más. Lo que he sido no importa, lo que hago es lo esencial..." (Pérez Petit, 1907).

Tanto en "El hombre muerto" como en "La lechuza", el texto propone la intersección de los dos órdenes de irracionalidad que había demarcado la estructura de sentimiento modernista: el urbano moderno y el tradicional rural. La disputa en el cuento de Lugones es en torno del carácter sobrenatural de un personaje que los agrimensores se cruzan en un despoblado, y que pretende que alguna persona lo declare verbalmente muerto; confundido con un loco, es interrogado con incredulidad ("Mi amigo me guiñó disimuladamente. Aquello prometía"); por otra parte, un hombre moribundo que va a pasar sus últimos días en el campo teme por el mal augurio de una lechuza, a la que mata.

El encuentro con la irracionalidad urbana está provisto por el nuevo rol del narrador letrado. En estos textos, este narrador abandona su lugar prescindente; el acontecimiento le ha ocurrido a él y cuando lo narra le corresponde a él conjugar su sistema de creencias con el espectáculo que lo contradice; como no transmite lo que otro vio o le contó, este narrador asume ahora un compromiso experiencial directo, porque debe dar cuenta del carácter sobrenatural, o como mínimo inexplicable, del episodio presenciado. En términos de la lógica del relato fantástico, opera como autenticador²², y en términos de la economía cultural, se coloca en un nuevo rol, ya que comienza una nueva leyenda en el gesto de narrar lo imposible como real.

La conjunción es otro de los entramados narrativos que se desliza desde la casualidad (racionalmente admisible) hasta la causalidad sobrenatural. Son las velas en torno del paisano acostado que, en "El hombre muerto" (1907) de Leopoldo Lugones, provocaron la asociación de los testigos casuales. Al desprender verbalmente su impresión (enunciar que el hombre parecía muerto), consuman el deceso postergado del protagonista; la puesta en escena hace legible la realidad oculta. Este episodio está propuesto denotativa y modalmente como ocurrido y como "posible", al menos en los términos de creencia que el narrador, que pertenece a un mundo homólogo al nuestro (Campra, 1991) quiere establecer para conservar su rol: "Tiramos de la manta con un erizamiento mortal. Allá, entre los harapos, reposaban

²¹ Este problema fue tratado a propósito de *Las fuerzas extrañas* en Cilento, 1998.

²² Define Walter Mignolo la autenticación, en sus vertientes denotativa y modal, como uno de los procedimientos más activados en la literatura fantástica, ya que toma a su cargo los contrastes entre lo normal y lo anormal propuestos en el universo narrativo: "... este contraste no resulta de la existencia de un acontecimiento supernatural que invada nuestro mundo, sino el mundo del narrador. El narrador es por lo tanto la medida y el punto de referencia desde el cual se puede, en última instancia, establecer el contraste. Los procedimientos mediante los cuales esta decisión es posible son la semantización denotativa (en la cual se autentifica la existencia de objetos y acontecimientos) y la semantización modal (en la cual se distribuye, entre los objetos y acontecimientos autenticados, aquellos que corresponden o no con lo que el narrador *sabe* o *cre* que es posible o imposible en su mundo). ..." (1981: 121. Subr. en el original).

sin el más mínimo rastro de humedad, sin la más mínima partícula de carne, huesos viejísimos a los cuales adhería un pellejo reseco”.

Excepto la duda que mantiene “El caso del profesor Krause” acerca de que la aparición del profesor muerto sea una alucinación colectiva o efectos de su experimento, los otros cuentos producen una abierta autentificación de lo sobrenatural en el desenlace: “Súbitamente la piedra se animó entre los dedos del viejo, y á poco, un vivo Colirio, de un rutilante azul de Prusia, remontó el vuelo. El viejo me miró en silencio y luego inclinó la cabeza para ocultar una lágrima”; “Entonces pasó algo inexplicable y horrible; sentí de nuevo el vuelo torpe y pesado; una ráfaga de viento apagó la lámpara, la lechuza lanzó un chirrido estridente y el ave [que su compañero había matado con un arma] me azotó el rostro con el ala fría y repugnante al huir por la ventana.”; “Cuando me levanté estaba a oscuras; la tempestad seguía rugiendo y por la ventana abierta penetraba el concierto de las arpas. Encendí luz; Cornelio yacía en el suelo fulminado por el rayo, la trompetilla acústica estaba incrustada en el cráneo del loco”.

El momento de la autentificación requiere de ciertos refuerzos fáticos para que no se rompa el contrato de narración establecido, pero en todo caso no hay retorno a una situación de oralidad que obligue a un oyente representado a asumir el cambio de reglas de juego respecto de las creencias. Por este motivo, la leyenda ha variado, sin embargo. Sin la interposición de un informante distanciado y criterioso, la mediación novedosa ahora es la que interpone la experiencia plural de lo literario.

Síntesis

Estos cuentos, con sus gestos de modelización literaria de la oralidad y de las creencias puestas en juego en su órbita, admiten ser leídos no solo por su elaboración paulatina de convenciones de género, que ofrecerá, más allá del conjunto analizado, piezas más individuales aparecidas en CyC, como “Nunca se supo”, de Holmberg (1903), notable anticipación de “Casa tomada” de Cortázar, y los cuentos con focalización animal de Quiroga: “La insolación” y “Los cazadores de ratas”, de 1908. También pueden ocupar un lugar en el panorama de las tradiciones nacionales por la manera en que interactúan con la construcción más ortodoxa, entendida como posesión de la cultura rural, vista en los capítulos VI y VII.

Probablemente la primera diferencia con la estética nativista es que frente a la conservación intacta del pasado, el *fantasy* rural inaugura una exploración por nuevas formas de la autoconstrucción de la diferencia; una diferencia que se busca con los personajes extravagantes, para confirmarla como ego e identidad del sujeto moderno, al tiempo que esa identidad se exalta al ser eliminada por fuerzas desconocidas. Con estos nuevos elementos se pone en funcionamiento una nueva “sintaxis” (Montaldo) que se trama sobre la tradición rural y ese personaje que absorbe la diferencia cultural para sí, y para mirar renovadamente el entorno.

Respecto del coleccionismo modernista, que operaba la biblioteca como mediación y diferencia cultural, el *fantasy* permite la experiencia de la fusión y de la hibridez, dado que no hay un horizonte plenamente secularizado desde el que opere el sujeto moderno de estos cuentos. Por otra parte, el extravagante puede quedar adherido, en la experiencia rural, a una sublimidad de la naturaleza que no es un fenómeno local, ni patrimonio de los nativos, sino una sensación subjetiva, nueva para el recién llegado a un orden cultural que se resquebraja y que mira con los lentes prestados de la cultura del libro, como el poeta que ve en un viejo errante en el campo uruguayo a "la reproducción del aguafuerte de Rembrandt que nos presenta el tugurio del doctor Fausto" (Pérez Petit, 1907).

El recorrido por este conjunto aparenta depositarnos ante una paradoja: en aquellos cuentos radicados en el campo, con sus prácticas de oralidad reproducidas como funciones vitales, comienza a aparecer cuestionada la credibilidad de las historias intercaladas; en los *club stories*, a su vez, termina haciéndose efectiva la invasión de los monstruos en el espacio vital de los narradores. Lo fabuloso, en este último caso, se verifica en el nivel narrativo más inmediato, y el racionalismo de los miembros de la tertulia, incluido el narrador, resulta derrotado. En los últimos casos, la tertulia no se hace explícita porque se viola, tajantemente, el principio que preservaba a los participantes de su contacto directo con lo sobrenatural.

Teniendo en cuenta el horizonte común de producción de estos cuentos, se hace posible encontrar un cierto tipo de complementariedad en esta "derrota" de los narradores: tanto el paulatino ocaso del narrador popular, experiencial, como el del narrador racional y culto que coquetea con lo fantástico y se ve sorprendido por sus efectos, son dos maneras de fundar la experiencia narrativa como una construcción más compleja, puramente ficcional, instalándose en la distancia cultural que producen los portentos rurales y en otras ocasiones, sin renunciar a lo imposible, capitalizando el terror como un agradable escalofrío estético.

BIBLIOGRAFÍA

a) General

- Baldwin, Dean 1993. "The tardy evolution of the British short story". *Studies in short fiction*. v. 30, n.1: 23-33
- Bobes Naves, María del Carmen 1992. *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid, Gredos.
- Campa, Rosalba 2000. *Territori della finzioni. Il fantastico in letteratura*. Roma, Carocci
- Chiáppori, Atilio 1907. "La interlocutora". *Nosotros*. t. I, 1: 36-37.
- Cilento, Laura 1998. "Códigos socioculturales en 'Las fuerzas extrañas' de Leopoldo Lugones: el vértigo de la regresión" en Jorge Dubatti (comp.) *Poéticas argentinas del siglo XX (literatura y teatro)*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 83-94.
- Clute, John y John Grant, 1997. *The Encyclopedia of Fantasy*. New York, St Martin's Press
- Dégh, Linda y Andrew Vázsonyi 1994. "Leyenda y creencia" en Martha Blache, *Narrativa folklórica (I)*. Buenos Aires, CEAL, 24-56
- Freire, Tabaré 1968. "Javier de Viana, del gaucho al paisano" en *Capítulo oriental*, n. 18
- Iglesias, Claudio (comp. y prólogo) 2007. *Antología del decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*. Buenos Aires, Caja Negra.
- Jitrik, Noé 1960. *Horacio Quiroga. Una obra de experiencia y riesgo*. Buenos Aires, ECA
- ----- 1967. pról. a Horacio Quiroga, *Obras inéditas y desconocidas*. Montevideo, Arca. tomo I de Novelas cortas, 1908-1910
- Martínez, Carlos Dámaso 1981. "La literatura fantástica (desde sus comienzos hasta Adolfo Bioy Casares)" en *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, CEAL, t. 4.
- Martínez de Mingo, Luis 2004. *Miedo y literatura*. Madrid, EDAF.
- Mora, Gabriela 1993. *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*. Buenos Aires, Danilo Vergara.
- Mullen, Patrick B. 1994 "Teoría de la leyenda moderna y el rumor" en Martha Blache (comp.). *Narrativa folklórica (I)*. Buenos Aires: CEAL, 57-74
- Ponce de León, Napoleón B. y Jorge Lafforgue (eds.) 1996. Horacio Quiroga. *Todos los cuentos*. Madrid/Buenos Aires, ALLCA XX.
- Quiroga, Horacio 1973. "Charlábamos de sobremesa" en *Obras inéditas y desconocidas*. Montevideo, Arca, 119-124. t. VIII, "Época modernista"

- ----- 1993. "Los 'trucs' del perfecto cuentista" y otros escritos. Buenos Aires-Madrid, Alianza.
- *Revista Río de la Plata. Culturas* 1985. n. 1 (París: CELCIRP). Número dedicado a "Lo imaginario y lo fantástico"
- Sarlo, Beatriz 1996. "Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica" en Ponce de León y Lafforgue (eds.), op. cit., 1274-1292
- Siebers, Tobin 1989. *Lo fantástico romántico*. México, FCE.
- Tinianov, Juri 1997. "Sobre la evolución literaria" en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI, 89-101
- Ziolkowski, Theodore 1980. *Imágenes desencantadas (una iconología literaria)*. Madrid, Taurus.

b) Textos de *Caras y Caretas*

- de Viana, Javier 1906. "La carta de la suicida". 408, 28/7
- ----- 1907. "Monotipos. Puesta de sol". 440, 9/3
- de Viana, Javier 1909. "Monotipos. Charla gaucha". 551, 24/4
- Holmberg, Eduardo L. 1903. "Nunca se supo". 250, 18/
- Lugones, Leopoldo 1907. "El hombre muerto". 458, 13/7
- Montero Bustamante, Raúl 1906^a. "El caso del profesor Krause". 388, 10/3
- ----- 1906b. "El secreto del viento". 402, 16/6
- ----- 1906c. "La luz mala". 413, 1/9
- ----- 1906d. "La lechuza". 430, 29/12
- Pérez Petit, Víctor 1907. "Las piedras preciosas". 459, 20/7
- Quiroga, Horacio 1906. "El lobisón". 406, 14/7
- ----- 1907a. "Las rayas". 432, 12/1
- ----- 1907b. "El mono ahorcado". 472, 19/10
- ----- 1908a. "La insolación". 492, 7/3
- ----- 1908b. "Los cazadores de ratas". 525, 24/10
- Roca, Miguel 1901. "¡Sarcasmo!". 165, 30/11
- Santos Contreras 1904. "L'anima é Morales". 310, 10/9
- Soiza Reilly, Juan José 1906b. "Había una vez un buey...". 427, 8/12
- Vigil, Constancio 1904. "Los teros". 292, 7/5
- Soiza Reilly, Juan José 1906^a. "La sacerdotisa". 395, 28/4

Figura 2

CARAS Y CARAS

BOGOTÁ

BUENOS

10 DE NOVIEMBRE DE 1906

Nº 423

FANTASIA

PRIMAVERALES

ERA
DEL
QUINCE
5488
PLANO

—Desengañese, señor ministro, bajo mi presidencia, no hay tales acridios; pero la imaginación popular es tan ardiente, que siempre ve lo que no existe.

AL
MINISTROS

Conclusiones

En la tapa que abre esta sección, tomada de la edición de CyC del 10 de noviembre de 1906 (fig. 2), se rencuentran algunas constantes que este trabajo pretendió hacer visibles en el interés por encarar un estudio de la literatura popular entendida como aquella que es contenida en un medio periodístico y fue producida bajo su órbita.

Podrían proponerse varias direcciones de lectura, todas ellas obligadas a partir de un ineludible procedimiento multimodal: una interferencia, en este caso muy compleja, entre el modo textual y el modo visual. Dos superficies se superponen. En la relegada al segundo plano, está representada una escena de diálogo entre dos hombres de la política argentina: el presidente Figueroa Alcorta, y su ministro de Agricultura Ezequiel Ramos Mejía. La réplica reproducida es del primero: “- Desengáñese, señor ministro, bajo mi presidencia no hay tales acridios; pero la imaginación popular es tan ardiente, que siempre ve lo que no existe”. Según el plano del fondo, la realidad auténtica está del lado de los hombres que ejercen el poder; el conjunto popular, por el contrario, se considera conectado a un nivel enfermizo (“ardiente”) de irrealidad. El segundo plano es el que connota la primacía de ubicación, ya que se sobreimprime al anterior, y se diferencia artísticamente por un efecto de corporeidad, casi de tridimensionalidad, que tienen los insectos que lo recorren. Están fuera de la convención de la viñeta, de los paratextos que indican el encuadre de los otros personajes en la revista, caminan libremente sobre la imagen a la que se superponen y parecen existir fuera de los límites materiales de los pliegos de papel que arman la revista. Podría decirse que son insectos reales. Llegan para reclamar acerca de lo dicho por la autoridad: su sola presencia confirma la existencia de la plaga negada oficialmente, y por extensión se niega la percepción equivocada o fantasiosa que se le quería atribuir al pueblo. Se puede, por último, volver al título de la viñeta, “Fantasías primaverales”, y encontrar que la dirección de lectura título-parlamento es más ambivalente de lo que parecía en un comienzo.

La tapa no solo presenta un bivocalismo evidente: los dos planos de realidad tienen enunciadores diferentes, comparten el mismo espacio físico pero se oponen ideológicamente de una manera rotunda. Este bivocalismo está sostenido sobre una focalización insólita: la revista editorializa y habla a través de los animales. La voz de la revista se animaliza para extrañarse y

hacerse aún más contundente, o bien los animales se humanizan para editorializar. El quiebre del principio de realidad se efectuó, de manera conjunta e indiscernible, entre las voces y lo extraordinario.

Lo oralidad del diálogo, en una publicación periódica de principios de siglo XX, fue necesaria para que la novedad técnica no abrumara a los nuevos lectores, para plantear una contigüidad con la experiencia de mundo. Fray Mocho, el autor modelo del diálogo costumbrista, solo comenzó a adoptarlo a medida que dejaba de ser colaborador de los medios periodísticos de otros (Marín, 1966: 15; Romano, 2004: 323) y necesitó conducir el rumbo de una publicación que iba a la caza de masas lectoras a las que tenía que invitar a que se leyeran a sí mismos "hablando". En un nivel macrocultural, el diálogo es una matriz para la producción de la época de entresiglos, trama, moldea y genera diversos formatos textuales. En ellos se apela fuertemente al habla que introduce a un lector que no opera desde una biblioteca extensa, les facilita el acceso a géneros discursivos que de otra manera no serían consumidos, y a su vez los entrama con los *faits divers* y la búsqueda de lo insólito que Fritzsche resume como el procedimiento para llevar a la literatura impresa ("... la recuperación de tantos objetos, citas y conversaciones, y la tarea de recreación de ambientes por medio de adjetivos seleccionados con mucho cuidado ubicaban al lector en el centro de la escena que se describía"; 2008: 55)

Al mismo tiempo, la revista comprende el camino de los cambios que tienen sede en los medios, y permite que se despliegue un proceso de institucionalización que ocurre con la progresiva inscripción textual del diálogo y con su también gradual "desinscripción". Siguiendo a Florence Dupont, describimos ese proceso como el que produce la cultura impresa cuando incluye un acto de habla ritual en el texto escrito y, en ese mismo gesto, lo resta de su situación original para otorgarle una significación solo semántica; la pragmática del diálogo pertenecerá a la comunicación literaria, y sus receptores ya no serán participantes, sino lectores de un autor que se considera ejecutor de un procedimiento transformado en modelo estético. A su vez, en el caso estudiado de CyC, la desinscripción abandona cada vez más la referencia a la situación de oralidad original para mostrar solo los procedimientos estilizados.

No obstante el reclamo elegíaco que Dupont dispara sobre este pasaje de las culturas calientes (del banquete) o más débilmente calientes (como la narración oral de historias) a las culturas frías de la institución literaria o los museos, la literatura popular contemporánea ofrece otras alternativas. Es posible pensar esa disyunción entre una enunciación originaria, meramente tematizada (el diálogo del fogón, la charla callejera), y una nueva y definitiva, que es escrita (el cuadro de costumbres o el cuento), en el espacio institucional que la alberga, como una producción verbal diferente, donde esa originaria disyunción puede leerse como conjunción, como la manera de encontrar lo popular en lo masivo, entretejido en los mecanismos modernos de escritura. La bivalocidad que une, en esa tapa de 1906, al equipo redactor de CyC con las langostas y con el público popular al que se alude, sería una posibilidad de pensar esa perspectiva más alentadora.

Asimismo, la opción de inscribir la oralidad en los textos escritos atrajo una gama de discusiones de los grupos atentos a la construcción de la tradición nacional, entredichos

activados siempre que afectaron, más que al criollo suburbano, al gaucho al que se estaba embalsamando en una reconstrucción seudohistórica del pasado. El escándalo de transformar la oralidad popular en el horizonte enunciativo absoluto, como amenazaba ocurrir con el teatro o con las publicaciones impresas, era para los más conservadores, un sinsentido: “la forzada imitación de lo que ya no existe” (Quesada, 1983: 206).

De este modo, frente a la desconfianza hacia los acontecimientos de un presente fluido, que pone en discusión problemas de habla, de representación mimética, se descubren las posibilidades del folklore como almacenamiento de tradiciones, que se buscan en grupos incontaminados por la permanente mutación. Con la mayor confianza en el rol del intelectual como mediador, Joaquín V. González introduce en este legado no solo las prácticas, sino también los contenidos de creencias populares sobrenaturales.

CyC reconoce la necesidad de procesar y ordenar el fenómeno. “Pastos tiernos”, un texto que Carlos Correa Luna firma para el n. 214 de la revista (8/11/1902), muestra de qué manera la ficción trasciende la “realidad mágica” original, cómo la cultura estiliza y permite el surgimiento de un discurso autónomo acerca de lo propio. Llamativamente presentado como un texto reflexivo (lo cual le añade un carácter programático), el texto de quien será director de la revista luego de la muerte de Fray Mocho pone en claros términos la modernización del campo que espera –y acompaña– igual lógica de la narrativa: si la siembra junto con la obra del clima “hacen brotar el fruto de la pampa, de la pampa del mañana”, continúa el razonamiento del breve ensayo,

la estancia del mundo, vencido el Hualichu y trasladado al Folk Lore para las veladas de invierno, cuando el pampero nada logre en su viejo afán derrumbador y se estelle en la firme trinchera de infinitos hogares...

permitirá la fundación de una literatura que se nutra, no ya de la realidad sobrenatural, sino de una ciencia humana que clasifica y estiliza los saberes populares. La narración de las tradiciones, excluidas de la realidad, se transforma en contenidos de fogón, de entretenimiento narrativo, en un movimiento final que corona el trabajo fundacional de la siembra con el estado de sedentarismo que permite el desarrollo de la cultura.

Pero también la literatura aparecida en la revista se preguntó qué pasa si quienes están marcados por esa inestabilidad de lo popular y de las coordenadas del presente interfieren en los temas para los que la tradición nacionalista está preparando el museo, esto es, la definitiva separación respecto de esas enunciaciones originarias. Ese “estuche” que mencionaba Rafael Obligado y que remite, extensivamente a la “belleza del muerto” de de Certeau, se desbordó en los diferentes usos de la tradición popular y de lo sobrenatural que hizo el *fantasy* rural.

A diferencia de los diálogos costumbristas del criollismo de personajes urbanos u orilleros, el *fantasy* rural remite a acciones verbales menos triviales y, por evocar la

ritualización original del diálogo, más trascendentes, ya sea porque mantiene activa la memoria cultural en sus narradores populares o bien porque, si se asienta en nuevas instancias enunciativas (el habitante popular en la ciudad moderna) multiplica y no permite fijar una única versión derivada del consenso instituido. El *fantasy* es un instrumento cada vez más complejo para procesar el cambio y la variedad, por abrir otras soluciones imaginarias para el presente cultural y también para la revaluación del pasado, una cultura “que se dice por medio de la alteridad” (Dupont, 2001: 234). Frente a la concepción de una sociedad modernizada en la dirección de un paradigma homogéneamente construido sobre los saberes y la experimentación científica, también se pretendió iluminar de qué manera los escritores cercanos al Modernismo se sintieron atraídos por las posibilidades de exploración cultural de esos universos que, por ser nuevos para ellos, asociaron con lo desconocido, una frontera que Thomas Pavel trazaría, en su cartografía de los vecinos de la ficción, entre la civilización y el más allá, que atravesaron con sus cuentos fantásticos.

Tanto con los aportes modernistas en el cuento, como con los iniciales planteos de Joaquín V. González poco continuados por el nativista más conspicuo de CyC, Martiniano Leguizamón, o con los *interviews* imposibles que convivían con las charlas de fogón, la revista culminó ofreciendo en su dimensión compleja y plural el panorama de la construcción de tradiciones al que se enfrentaba la generación del Centenario. Lo que los “hombres hablantes”- que buena parte de estos textos trataron de preservar - producen se opone al cierre monológico sobre los contenidos tradicionales, dejan abierta, activa y en permanente actualidad, la construcción de los lazos con el pasado; son hombres de campo que dialogan, disputan y mantienen sus propios modos de consumir su acervo cultural; se resisten a abstraer y racionalizar; desde esa negativa atentan contra las facetas más reduccionistas del nacionalismo cultural; se reservan una respuesta cómica y/o sobrenatural que logra resistir las reducciones museísticas de la literatura que solo deja oír la voz autorizada, omnisciente, del apropiador culto.

Precisamente en esa zona del *fantasy* rural popular, los contenidos de la memoria colectiva compiten con la literatura –al servicio de una tradición oficial, que no es la única posible- y llaman la atención acerca de que “cuando decimos que un pueblo ‘recuerda’, en realidad decimos primero que un pasado fue activamente transmitido a las generaciones contemporáneas” (Yerushalmi, 2006: 17). Para estos fines, la oralidad conservada en el medio periodístico es la principal mediación; el humor y lo fabuloso en tensión tanto con las tradiciones populares como con la estricta actualidad del “suceso” periodístico impiden la otra clausura: la de las diferencias entre ficción y no ficción, y la cristalización (institucionalización, en términos de Dupont), de los géneros folklóricos, que se parodian, en definitiva se “olvidan” porque la charla de fogón todavía funciona, impone sus tiempos, sus comentarios audaces, y puede volver, como cita, como risa, para reimplantarse en la vida cotidiana de los lectores masivos.

BIBLIOGRAFÍA

- Dupont, Florence 2001. *La invención de la literatura*. Madrid, Debate.
- Fritzsche, Peter 2008. *Berlín 1900. Prensa, lectores y vida moderna*. Buenos Aires, Siglo XXI
- Marín, Marta 1966. Introducción a Fray Mocho, *Cuentos*. Buenos Aires, Huemul.
- Quesada, Ernesto 1983. "El criollismo en la literatura argentina" en Rubione, Alfredo (comp.) *En torno al criollismo. Textos y polémica*. Buenos Aires, CEAL.
- Romano, Eduardo 2004. *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*. Buenos Aires, Catálogos.
- Yerushalmi, Yoshef H. 2006. "Reflexiones sobre el olvido" en Y. Yerushalmi y otros, *Usos del olvido*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Apéndice
Antología de textos de *fantasy* rural

Selección de textos citados en el trabajo, ordenados alfabéticamente



INTERVIEW A S.M. CONSUL III



"Toma en sus manos una campanilla y la aguja con más energía que Carbó."

comer. (Hay una pausa llena de apetito. Entra un criado. Presenta al mono un plato con trozos de banana. Cónsul es capaz de desmenuar con los dientes la resistencia de cualquier Gramajol.)

— ¡Su majestad ha tenido buen viaje?

— Sí, señor... Pero lo que me resultó más agradable fue la grata compañía de don Victorino... El ha sido mi mejor compañero de viaje. Simpatizamos mucho! No sé qué extraña identidad de pareceres nos une, pero lo cierto es que tengo en él un verdadero amigo. O algo más. Oreo tener en él un verdadero hermano. ¡Se lo juro, por Darwin!

— Y ¿qué piensa S. M. de las cosas cordobesas?



"Se sienta cómodamente para exponer al introductor de embajadores."

Bot. de CARAS Y CARETAS.

— ¡Su majestad Cónsul III, podrá darnos audiencia!

— Sí, señor.

Y se nos lleva a la presencia del mono. Nos conduce un joven inglés que alimenta, viste, cura y educa al héroe del Coliseo. Penetramos en el cuartito. Junto a una mesa, S. M., en traje de etiqueta, nos ve llegar con agrado. Su saludo nos parece un sacapuzo. En seguida, y como al nuestra presencia fuera para él un fuerte aperitivo, toma en sus manos una campanilla y la aguja con las energías de Carbó. Este mono no habla con palabras. Habla con gestos. Tiene en sus ojos y en su boca una expresión tan humana, que al verlo se plena en la «filiad de los discursos de Tornquist y de Cornudas... La elocuencia de sus miradas dice muchas cosas. No habla:

— Disculpe, señor. Llamo a mi sirviente. Deseo almorzar. Cuando convenga con algún periodista pierdo mucho tiempo. Por eso me entretengo en



"Retratéme como á los grandes personajes, leyendo CARAS Y CARETAS."

dos personajes, leyendo Caras y Caretas...

(Funciona el fotógrafo. Después S. M. siégase á proseguir sus confidencias. Se sienta en un sillón para exponer al introductor de embajadores. Cierra los ojos. Aprovechamos su silencio para examinarlo detenidamente. Es un tipo curioso. Su modo de sentarse, con la propiopedia de un ministro, revela en él una educación perfeccionada. No usa bigotes ni barba...)

Como nuestra presencia le molesta, nos mira, y con un bello gesto, muy humano, muy galante, nos enseña la puerta. Nos echamos... Al verlo así tan parecido á los hombres, salimos llevando el convencimiento de que su majestad Cónsul III es, indudablemente, un animal.

Agapito GANDILHJA.



"Cónsul es capaz de domar con los dientes la resistencia de cualquier Gramajol."

— Ven, amigo; creo que en cuestión de alfileres y pasteler, Córdoba es la provincia que produce más cosas... Y el no que lo diga Ejaerona á Julio...

Y en conjunto, ¿qué le ha parecido Buenos Aires?

¡Mal! La gente trabaja demasiado, pues vive buscando la manera de no hacer nada. Los edificios tienen techo falso y una estructura á la respiración. De la temperatura nacional aprovecho las críticas sociales, los avisos de los cementos, y los veranos de un cast Luciférmico.

— ¿Permitiría S. M. que lo retratásemos desahogado?

— No. Nunca. Tengo que irme ya... ¡Qué dirían los miembros de Onclit! Retratéme como á los grandes



"Y con un bello gesto, muy humano, muy galante, nos enseña la puerta."

El Cristo

(Tradición entrerriana)

Era la tarde, preciosa caída de tarde en el Montiel. El cielo purísimo, la tierra inundada de luz moribunda, y el sol, como tumbado en mullido colchón de frondas, se hundía, sobre las copas de la arboleda del ocaso, acostándose sobre ellas, languideciente, cesando sus juegos de luz, hundiendo su roja faz de nitidos contornos y envolviéndose, en su acostar olímpico, entre cortinas de nubes tornasoles. La tarde agonizaba, morían los ecos rumorosos en las laderas de las cuchillas y en los boquerones de la selva, dormíanse las aguas del Gualaguay, vagaban los suaves aromas otoñales y desde el cielo purpúreo caían sobre la tierra somnolienta copos delicadísimos de brumas azules. Y á través de los copos sutiles, allá abajo, á raíz del matorral que bañaba la hondonada de los cerros, vi levantarse lenta, lentamente, un enjambre perezoso de fuegos fatuos que oscilaban, sobre el haz de la tierra, como velando la agonía de la preciosa tarde entrerriana.

Y al encanto de aquel Montiel dormido, de aquella modorra inefable que aletargaba las

hizo á aquel otro; sin que les debiera á ustedes, ni un cimarrón, ni una pitáda siquiera—porque Dios no pita puchos pecadores—pues ese mesmito murió estaqueado, sobre una cruz de ñandubay, allá, lejísimo, pallasito del Montiel y del Payubre, cerquitita del fin del mundo y, sacúdánse el pecho, hijos míos, sacúdanselo muy recio, que el angelito ha muerto por sus pecaos que ustedes son los mesmitos malhechores». (Era la recua gaucha tan redonda que hasta la palabra del Señor había que dirigírsela en criollo puro).

Calló el fraile, entre tanto, y echó una mirada escrutadora sobre el paisanaje que, boquiabierto y estúpido, se deshacía el pecho á despiadado puño, sin que entrara, sin embargo, en su molleza inculta, toda la grandeza de aquella nueva revelación.

Un indio, sobre todo, mocetón, de legítima cepa guaraní, retacón, de ruda cabezota de toro y deprimida y peluda frente, recibió la frase del sermón como un chuzazo en lo más hondo del pecho, dilatáronsele en arco horrible los ojos y las cejas, erizó sobre la deprimida frente la hir-



aguas y las brisas, las luces y los rumores, mi fantasía soñadora de colegial evocaba el escenario de aquella tragedia legendaria—la más extraña y bárbara de las leyendas montielicas—oída de niño en el corro parlero de una tertulia gaucha.

* * *

Era la tarde de un jueves santo, allá por los años antijustinos. El rancho de paja, que un misionero vagabundo levantara, á modo de capilla, allá, muy arriba, sobre la loma de un cerro, estaba de bote en bote, repleto de paisanaje, atraído hacia la altura por la fama del «hombre pollerudo que cristianaba chiquilines y curaba el daño, con rociadas de agua santa y cruces al aire».

El frailucho, oscilando su cuerpo enteco sobre un armazón de algarrobo,—remedo de púlpito—con elocuente ademán y mimica archielocuente, espetaba á la concurrencia un tremebundó sermón de agonía:

«Y aquel señor Cristo—decía el fraile—sin que tuviera conciencia de quien sos vos ni de quien

suta cerda y salió borracho, tambaleándose, con el cogote curvo como bestia airada. Una vieja de cara pálida y frente fanática le seguía, con la mirada fija, tambaleándose también.

¡Pensar que allá, del otro lado del mundo, había habido un Dios que, sin conocer á la madre que lo había largado, ni al parrasto que le había sobado las nalgas con el primer guascazo, se había dejado estaquear el pobrecito por él, por su pecado imperdonable. Porque él había robado unos tientos, ¡malditos tientos! á un compadre del pago. Y pensar, ¡pucha, dígol que al echar sobre ellos las manos regocijadas, el tata inocente estaba dando la última boqueada.

¡En mal hora naciera el indio! ¡malhadada la madre que al echarlo no lo zambulló de cabeza en el Gualaguay! ¡Mal hayan los cuervos, mal hayan todos los bichos del monte y del pantano, que en su retozo de chiquilín no le atraparon para robarle los ojos, ó arrebatarle á tarascadas, las pecadoras manos, ó chuparle hasta la última gota de su sangre de perro.

Todas estas ideas bullían confusas, nebulosas,

en la mente embrionaria del indio; se ensanchaban, envueltas en la ola potente, avasalladora, de un fanatismo *sui generis*; entrábanle remordimientos abrumadores de asesino; aparecíansele visiones de sangre; nubes rojas de fuego y el conjunto—un caos—rebotaba en la pobre cabeza abombada, pujaba ansioso por desahogarse en raudales de deshecho llanto ó en rosario inabarcable de lamentos; pero al querer salirse los lagrimones, sus ojos permanecían secos y la lengua torpe, á fuerza de forcejear, no rompía sino en monosílabos que eran gemidos; en incoherentes palabras que brotaban, como chorrillos intermitentes, entre reticencias de sollozos y ahogos de dolor inextinguible.

«¡Pucha, Cristo gueno!» refunfuñaba el indio, y el pedazo de bruto, de lengua impotente, cóceaba el suelo con sus enormes patas cuadradas, bramaba, rebramaba y la cerda de su cabezota de tronco quemado, tornábase más rígida sobre la imbecil frente.

Luego calló. En un brinco llegó hasta el palenque, arrancó en dos sacudidas dos ñandubayes sujetos en él, como travesaños; de un tirón sacó de su precario apercero un rollo de guascas—cuerpo de su pecado—ató en cruz con ellos los postes del palenque y echando una mirada de puñal, brillante y aguda, sobre la vieja, de espaldas se tendió el pedazo de Cristo, sobre la cruz, con los brazos abiertos y las piernas juntas. La madre, enardecida su mente por la misma

Dib. de Giménez.

llama de fanatismo bárbaro, comprende al hijo—se abalanza sobre él, con los ojos secos y las manos febriles, le amarra á la cruz, los brazos primero; luego las piernas, y alzándolo en alto escrudía, pisotea el suelo; ¿dónde clavarla? la tierra estaba tan dura...

Baja entonces la cuesta con la carga en los hombros, y entre costaladas, tropezones y demás, llega al matorral de la hondonada y clava su carga en el lodazal...

Dos gritos se oyeron entonces, dos gritos que se confundieron en un solo alarido de fiera, desgarrador, inabarcable, mientras que el Cristo, como yagureté herido de muerte que cae de lomo forcejeando en el supremo estertor, caía también de espalda con cruz y todo, levantando en su caída los fuegos del pantano que diz que se agruparon para formar al rededor de su cabeza moribunda, una corona de luz.



Seguían brillando las luces en el bajo, seguían cayendo las brumas de la altura, y en un desplante infantil pensé entonces que aquellas eran la esencia centellente del alma, que velaba la osamenta impalpable del Cristo tumbado y que los cielos luctuosos lloraban por él, tendiendo sobre la tierra, negra mortaja de tinieblas y esparciendo por las pampas y selvas entrerrianas un llanto de rocío. En aquel momento pensaba en el Cristo-bestia, no en el Cristo-dios.

JUAN P. ARENA.

¡La gran batata!

El señor coronel Juan S. Hermelo, jefe político de Villaguay, Entre Ríos, ha remitido al diputado señor José R. Pérez, como una prueba fehaciente de la feracidad de la tierra de Montiel, una batata de la especie llamada moniato, que pesa 80 kilogramos. La hemos fotografiado, y, como se ve en nuestro grabado, el monstruoso tubérculo es de una forma irregular, aun cuando sin perder los lineamientos generales de la especie á que pertenece. La batata es la que está sobre la mesa, y el que la sostiene y el que no debe confundirse con ella, es uno de nuestros repórters, que asegura no ser ésta la batata mayor que ha tenido en su vida. Ha sido cultivada en una chacra del remitente, donde



BATATA DE 80 KILOS, TRAJIDA DE ENTRE RÍOS

se han cosechado ya otros ejemplares tan notables como éste. En Entre Ríos la gente del pueblo hace del moniato una especie de orejón, que luego de seco se muele y se consume en forma de harina, siendo un alimento fuerte y bastante agradable al paladar.

Es preferido, por su sabor, á la famosa mandioca, que es una especialidad de Corrientes y del Paraguay, y en estas comarcas comienza á ser cultivado el moniato con muchísima generalidad. El señor Pérez ha expuesto la batata de que es depositario, en las vidrieras del Museo de Agricultura.

El tamaño de lo expuesto, explica que los que no entienden de agricultura salgan del museo muy abatados.

Fot. de CARAN Y CARETAS.

LA FIESTA DE TODOS LOS SANTOS EN EL CIELO



E

l telégrafo sin hilos, invención del doctor *honoris causa* signore Marconi, ha transmitido desde el empíreo el siguiente despacho:

Un movimiento de opinión muy acentuado se produjo en la corte celestial á la aproximación de la fiesta de todos los santos. Una esqueta firmada por los doce apóstoles, circuló profusamente invitando á una reunión de bienaventurados con el objeto de cambiar ideas acerca del mejor modo de celebrar aquella memorable efeméride.

Presidió la reunión San Esteban, p otonotario, decano de los santos. Llevaba puesta la encomienda de San Stéphano orden militar religiosa que creó Cosme, gran duque de Toscana, y que consiste en una cruz de ocho puntos de gules fileteada de oro. Expuso en breve y elocuente discurso el objeto de la reunión é invitó á los concurrentes á expresar sus ideales y sus vistas.

—Procede tomar el pulso á la potencialidad de los recursos con que se cuenta—dijo San Martín de Porres—dado que todos estamos contestes en cuanto á la conveniencia de celebrar la efeméride canónica que resume nuestros onomásticos....

—Bueno pues, interrumpió San Pacomio, no perdamos el tiempo: plata no hay ni puede haberla en el cielo. Bien sabe el muy beato, qué aquí no se estilan esos lujos; somos pobres pero honrados. Las vanidades y las ostentaciones orgullosas (el presidente esconde la Cruz de San Stéphano) son del infierno. Si se ha de hacer fiesta—que debe hacerse por el que dirán y por la confraternidad internacional—que sea con programa sencillo cual conviene á los humildes, con números que no cuesten nada ni impongan ningún sacrificio que de sacrificios está lleno el cielo. Eso es lo que procede, como suele decir Martín. Lo demás es jorobar al prójimo.

—Antejaeme poco parlamentario el concepto y la hermenéutica del....

—Díjese de desentonos, seor Martín,—exclamó San Cantalicio,—y en vez de estar poniendo en tortura á la lengua como Diocleciano puso en ella á nuestros cofrades hasta descoyuntarlos,—indique algo que sepa de por allá,—pongo por caso, de aquellos pasos de la Virgen de Luján, de Juan Moreira y Cocoliche, fecundísimos en fiestas y manifestaciones indutiles, respecto de inventos propios de una celebración como la que nos proponemos en honor nuestro.

—Yo propondría,—dijo entonces Martín de Porres,—desde ya un *garden-party* con *cricket* para damas y *foot-ball* para caballeros.

—Suplico al preopinante, dijo el presidente, sacando á relucir de nuevo la cruz de San Stéphano, que guarde el decoro correspondiente y hable en cristiano. En el cielo no hay damas ni caballeros, ni cosa que lo val-

ga y parezca, ni gente que se atreva á patir jardines con baías que hagan *crik crik!*..

—Puede tenerse también en cuenta—prosiguió Martín—un número que, hoy por hoy hace felices á los compatriotas de Darwin, una nota sportiva: carrera de salto para caballos con jockey libre y peso equilibrado. Tomarían parte en ella el hermoso tordo de la caballería del apóstol Santiago, el caballo de Cedeón inmortalizado en Jericó, el de Godofredo de Bullion que entró en la conquista de la Tierra Santa, la hacanea que sirvió á nuestro señor Jesús el domingo de Ramos y como placé el caballo que convirtió á Saulo después San Pablo, amigo nuestro y la burra que tan elocuentemente habló á Balaán hasta convencerlo de su herejía, digo, de la herejía de Balaán. Para que no falte la no melodiosa puede invitarse á la hermosa Santa Cecilia, y al decano de los músicos el rey David, á realizar un concierto-sinfónico acompañado en la parte bélica por las trompetas de Jericó y el clarín de San Vicente. Cantaría el sabio Salomón la romanza de *el cántico de cántico* y le haría *pendant* el sentimental Jeremías con el gran trisagio en *re menor* coreados por los querubines....

Un número final, un número final: un *ping-pong* para santas regocijadas y dos *matches*; uno de regatas para santos jóvenes que luzcan sin resfriarse y sin vergüenza sus piernas velludas y otro de *esgrima* con varios asaltos á la italiana y á la francesa.

Protestaron á una San Justo y San Severo produciendo un ardoroso tumulto con su discurso. No se podía prever cómo acabaría aquella santa indignación de los bienaventurados, al entrando Pedro, el llavero del cielo y dominando con el ademán y con el vozarrón de sochantre de que á precaución estaba él provisto, no dijera dos palabras, solamente dos palabras, como en el día de los paraguas de tan zarandeada memoria..

—Su divina majestad, d Jo, no permite fiestas en momentos en que la iglesia pasa por tan honda crisis. Mirad á las congregaciones religiosas vagando como los montículos de arena en el desierto. Estamos además arruinados por los armamentos y debemos respeto al capital inglés. Los tenebrosos nos contemplan (Gran sensación y decaimiento!)

Total, sucedió lo que en la zarzuela de Orfeo en los Infiernos:

Reunidos á la una
En sesión acalorada
Los dioses, no se hizo nada
Ni se acordó cosa alguna.

Tal es el telegrama que por medio del invento Marconi hemos recibido del Empíreo con educación en los receptores de Júpiter, Marte y Vesta. La espléndida información particular que poseemos nos permite asegurar que es absolutamente fidedigno todo lo referido.

BROCHA GORDA.

Dib. de Giménes.

La carta de la suicida

Corridos todos los trámites, enterrada la difunta, el juez de paz entregó á Torcuato la carta que ella había dejado escrita para él, su prometido.

Torcuato recibió el pliego, le dió vuelta entre sus dedos callosos, lo miró, tornó á darle vueltas y comentó por doblarlo al medio y guardarlo cuidadosamente en el bolsillo interior de la americana.

A pesar de que estaba obscureciendo, de que no había almorzado y de que sus ranchos quedaban letrote, rumbo á la pulpería de don Manuel.

Allí, á solas con el dueño de casa, sacó la carta, se la presentó y le dijo con súplica solemne:

—Vengo pa que me lea esto.

Don Manuel.—un gallego petizo, grueso, hinchado en los cuatro ó cinco miles de pesos que sugestionaban sus arterias de labriego, se caló las antiparras, rasgó el sobrescrito y tras un momento de afanoso estudio, confesó con rabia:

—¡Nu entiendo estus jarabatus!

Torcuato, resignado, guardó la carta, montó á caballo y troteó hacia su rancho, distante, muy distante. La noche era obscura pero Torcuato y su overo sabían rumbiar con los ojos cerrados. La noche era fría; pero Torcuato y su overo tenían la piel curtida, resistente á todos los rigores del clima: helada, sol, lluvia, granizo... ¿qué les iban á contar de nuevo?

El paisano llegó á su rancho, que con ser chico le pareció inmenso esa noche. Tiró el poncho sobre el catre, se acostó sin desvestirse. Como no había cerrado la puerta, se quedó mirando hacia afuera hacia lo negro sin término, abiertos los ojos que el sueño no quería cerrar.

Cuando la aurora echó un resoplido granate en el interior del rancho, el paisano se enderezó sobre el catre. Al recoger el poncho, lo encontró destrozado, como si hubiese estado escarbando una alimaña uñosa.

¿Fueron las rodajas de sus espuelas en convulsión nerviosa, ó fué algún bicho malo que penetrara

en la noche, al amparo de las sombras y aprovechando la puerta abierta de par en par?

No lo sabía, no intentaba saberlo, incapaz de raciocinios en la semi-inconciencia en que le había sucumbido el trágico acontecimiento de la vispera, y en la ansiedad que le atenaceaba, por saber lo que decían las palabras sin voz de la muerta, guardadas allí, bajo un sobre, junto á su corazón, en un pliego arrugado.

Salió, se sentó en las raíces del ombú, tomó la carta y la estuvo contemplando largamente, estudiando con minuciosidad extrema cada uno de aquellos signos, para él misteriosos, indescifrables imprentables.

El sol iba subiendo, iluminando, calentando. El casal de barchines rabones y ayunos, daba vueltas, en silencio, olfateando, mirando al amo con miradas que parecían decir:

—“¿Hoy tampoco carneamos, patrón?”

Y el overo, atado á sogas, extrañando que no se le largase aún, giraba alrededor de la estaca, se detenía, miraba fijamente al dueño, con las orejas inclinadas, con la cabeza baja, como presintiendo una desgracia.

En el intervalo, Torcuato leía, sí, leía; las cifras misteriosas se aclaraban, formando palabras, formando oraciones. Por intervención de una fuerza misteriosa él, que no conocía ni la O por redonda, descifraba la carta de la novia muerta. Al principio dudó, creyéndose presa del delirio; pero, allí estaban el rancho, el ombú, los perros á su lado, el overo en la sogas, el campo, las lecheras en el bajo, las ovejas en la loma... estaba bien despierto.

Leía. Y leía lo siguiente:

“Queridito mío: Esta que te escribo es pa desiarte salud, que la mía es güena, á Dios gracias... hasta áura que...”

Aquí había algo confuso, muy confuso, un horrón, tal vez. Y seguía:

“Y yo te quiero mucho y á vos sólo y como no me dejan casar con vos yo me...”

En este sitio negreaba otro horrón: era claro: “yo me mato... Y adiosito, mi queridito de mi alma y perdoname que te haga sufrir y rezá por el ánima de tu pobrecita. — *Petrona.*”

Eso es; así era la carta. Torcuato no sabía leer pero adivinaba. Su cariño hacia un milagro.

Ladraron los perros. El paisano levantó la cabeza. Su vecino don Jerónimo llegó hasta él.

— Buenos días, amigo.

— Buenos; bajese.

— Supe que andaba baliato en una ala y vine pa afectarme... sirvo... en lo que mande.

— ¿Sabe leer, don Jerónimo?

— Sí, sé leer.

— Tome, lea.

Y alargando la carta, agregó no sin cierta expresión de orgullo:

— ¡Vea yo que me dice la ehiquilina!

El vecino leyó, meneó la cabeza y dijo:

— Que le vamos á hacer, amigo, las mujeres son así.



—¿Cómo así?—replicó violentamente el mozo.
—Así, pues, sucias como un peso papel y falsas como botas de pulpería.

El rostro de Torcuato quedó, al oír estas palabras, tan blanco y tan rígido, como un campo cubierto por la escarcha. Su mano, que temblaba, se posó sobre el brazo del amigo y con una voz que vanamente intentaba aparentar serena, dijo:

—¿Usted lió?
—¡Natural!
—¿Me quiere hacer el servicio 'e lerla juerte?...
—¡Si se empeña!...
—“Queridito mio...
—¡Ansina!... ¡ansina es!...
—“Queridito mio: Esta que te escribo es pa desiarle salú, que la mía es güena, á Dios gracias, hasta áura que”...
—¡Clavao!... Lo mismo que yo lí... ¡Siga, compañero!...

—...“me tengo que matar...
—¿Nu hay un borrón-ahí?
—Sí, grande.
—¡Es eso, el borrón!... ¡pobrecita!...
—...“me tengo que matar porque...
—Vea, eso es lo que más interesá, lea despacito, no se apriesure...

—“...porque... sabés, mi queridito... yo tuve una desgracia con Sinforoso, el sargento, y no se quiere casar conmigo y dice que si yo me caso con vos te va contar todo, mi queridito querido”...

Torcuato pegó un brinco, asíó violentamente de un brazo á su amigo y le dijo:

—¡Eso es mentira, eso no puede ser... ansina!... Güelva á leer, por favor!...

Don Jerónimo tornó á leer el párrafo, y el paisanito tornó á increparle:

—¿Pero dice bien asina?... Mire... la letra es fiera, puede que se equivoque!...

—¡No, m'hijo, es así!... Pensencia!

—... Siga.

—“Como yo sé que el sargento Sinforoso es un desalmado, y yo sé que vos, mi queridito querido, sos muy bueno.

Dib. de Zucallaro.

te recomiendo antes de morirme, que me voy á matar, que cuidés de la criaturita que la tiene fra Pancha la del Rincón del Espinillo. Y te manda un beso tu fei —Petrona.”

Frio, súbitamente serenado, Torcuato dijo:

—¿Concluyó?

—Sí, amigo.

—Y... ¿está bien seguro de qu'ella dice eso, que yo... me haga cargo... 'el guacho?

—Sí, si, lo dice.

—Güeno, amigo, gracias.

—¿No precisa nada?

—Nada.

—Adiosito entonces, y ser juerte.

—¡Vaya, amigo, vaya!... ¡Yo no he nacido á la orilla 'el agua onde se crían mimbres y sarandises; yo he nacido tierra adentro, en la Pampa, donde viven los ñandubaises duros y con espinas... ¡Adiós, paisano!...

Se estrecharon la mano, don Jerónimo montó y partió. El overo seguía dando vueltas alrededor de la estaca, impaciente. Los perros remolinaban gruñendo con gruñidos que querían decir:—“¿No carreamos hoy tampoco?”

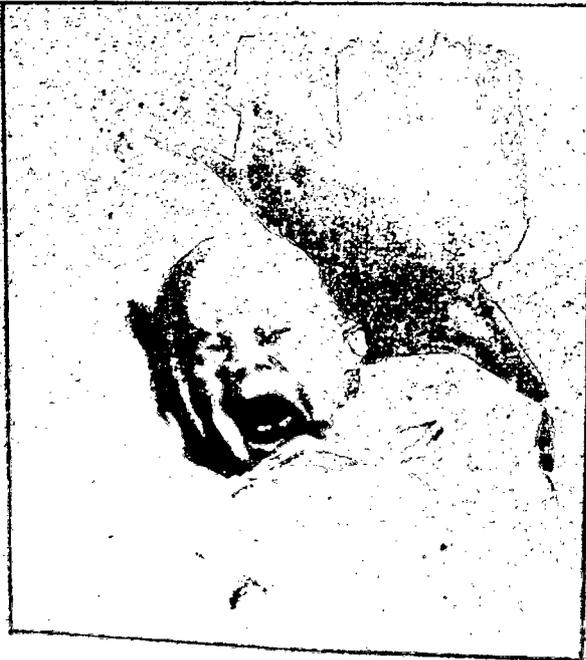
Torcuato, tras un momento de meditación, se dirigió hacia el sitio en que estaba atado su caballo. Quiso desatar el macedador y no pudo; intentó arrancar la estaca y no lo consiguió:

sacó el cuchillo, cortó la huasca, quedó libre el overo. Siempre seguido por los perros, llegó hasta la cocina. De un garño colgaba un pernil de oveja negro, seco. Lo descolgó y lo arrojó á los barcinos. Más de cinco minutos permaneció inmóvil, la vista en el suelo, el cuchillo en la mano. Luego dijo en voz alta:

—Hembra... pasto 'e baño que no alimenta, sol de otoño que no da calor... hembra!... El guacho queda á mi cargo... ¡Güeno!

Y silbando una vidalita muy triste, se puso á afilar el cuchillo en la piedra que estaba junto al fogón. Probó después el filo en el dedo, lo encontró á gusto, y dijo simplemente:

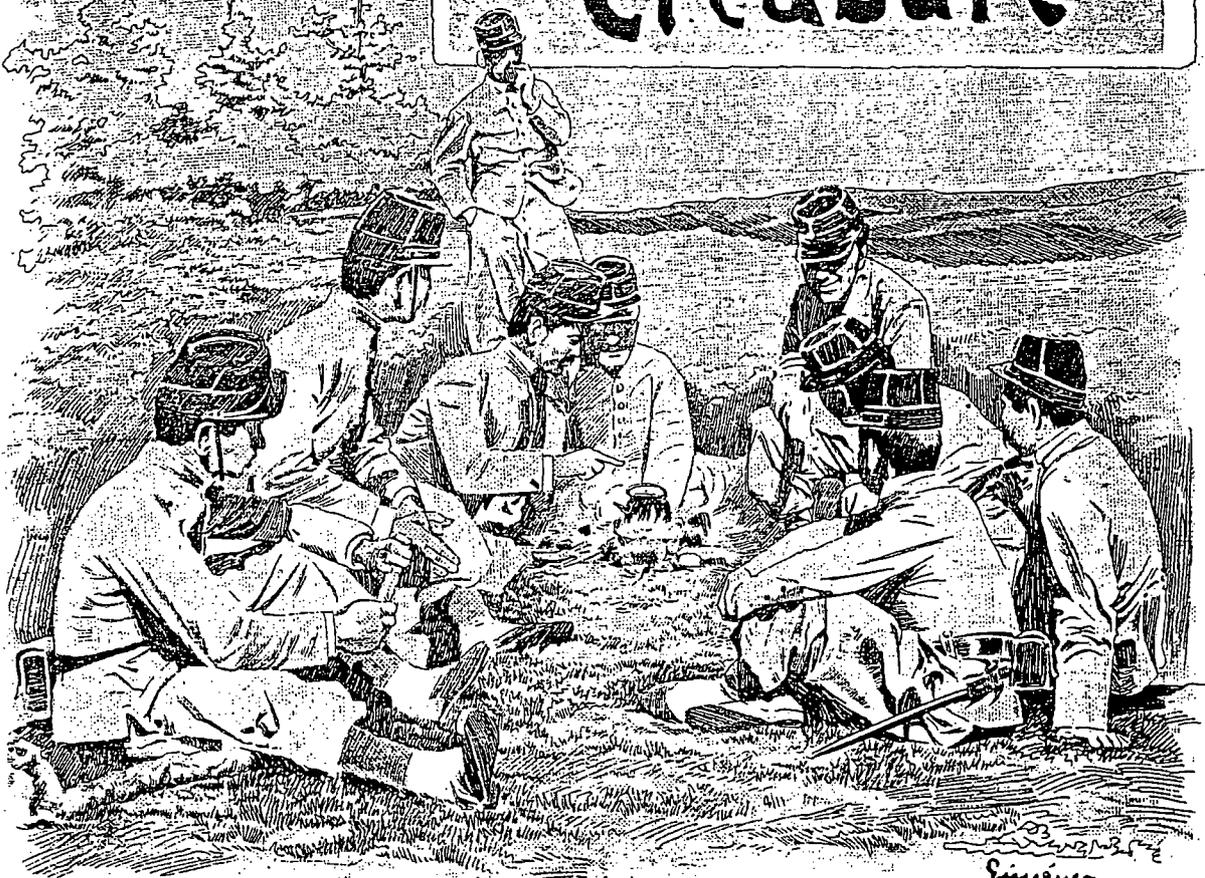
—Güeno.



Necrología

JAVIER DE VIANA.

El caburé



Tendido en mi recado, no lejos del fogón, escuchaba dormitando la charla de los soldados que, apelonados, dando la espalda al viento, esperaban que el asado estuviese listo, entreteniéndose el ocio de sus estómagos con el mate amargo que circulaba de mano en mano con regularidad casi cronométrica. La aurora apenas blanqueaba el cielo hacia el naciente, alumbrando la copa de los árboles lejanos é iluminando débilmente las aguas del arroyo que mansamente corría á nuestra espalda.

De repente se oyó un áspero chirrido, y ruido de alas invisibles pobló el espacio.

—¿Oyen? dijo el sargento. Abí está el caburé goloso llamando los pajaritos para hacer su almuerzo fresquito. ¡Amigo!... ¡Si parece gobierno! Conforme grita, ya le rodean las bandadas y él elige la carne cita que le conviene!

—¿Y usted cree en el caburé, sargento?

—¿Y por qué no?... Yo creo en todo lo que he visto y hasta en lo que no he visto también...

—Pues á mí me han dicho algunos que esos cuentos del caburé, que es el rey de los pajaritos, son historias no más, como las de las luces malas y de las ánimas en pena... La verdad es que yo, en todo lo que he andado—y mire que yo he rodado tierras—nunca vi semejante cosa. Vea: una vez, por allá por las tierras de arriba, en las sierras de Córdoba cayendo hacia los llanos de La Rioja, una mujer me dijo que de noche no se podía cruzar por junto á un algarrobo viejo, que crecía solito á la entrada de una cañada, porque salía un perrito blanco que hacía enloquecer la gente... Y yo fui muchísimas veces y no encontré nada... Igual me ha sucedido con las luces malas y las ánimas en pena y las lechuzas que anuncian la muerte y las mariposas negras que traen desgracia... Nunca he podido convencerme de nada, ni nunca me ha ocurrido ver lo que los demás...

—¿Y eso qué tiene que hacer con lo que yo digo, vamos á ver?... ¿Acaso el caburé, que es una es-

pecie de halcón chiquito ó de lechuzca, tiene nada de común con las cosas del otro mundo?... ¡Vaya!... Yo lo he visto cazar muchas veces y hasta he tenido en mis manos los esqueletos de los pajaritos que ha comido... El caburé chillaba como ese de hoy y las bandadas de chingolos, de cardenales y hasta de tordos, lo rodean aleateando y él elige el que le gusta, lo agarra, le abre el pechito de un solo picotón y se lo come así calentito...

—Esos son cuentos, sargento, como los de las víboras que bajan de los techos á mamar á las mujeres dormidas y que les dan á chupar las colas á los chíquilines para que no lloren si se despiertan....

En ese momento volvió á oírse el chillido que primero hirió nuestros oídos, y como ya hubiese aclarado lo bastante para ver á la distancia, le dije al sargento:—Vamos á observar al tal caburé.... Me gustaría saber si es verdad lo que le he oído....

—Eso es hablar, mi alférez!.... No haga ruido y sígame; yo le voy á mostrar lo que no ha de ver todos los días aunque ande por las tierras de La Rioja.

Y agazapándonos llegamos á la costa del arroyo, y del otro lado, sobre un tronco seco que estaba tendido no lejos de la orilla, vi un pequeño pájaro gris, de pico corto, recio, encorvado como el de la lechuza y de gran garra potente, rodeado de una decena de pajaritos que, temblorosos y como fascinados, no se alejaban de su lado, mientras él, inclinado sobre el cuerpo ensangrentado de otro, saciaba su hambre extrayéndole las vísceras!

—No ve, señor, me dijo el sargento con aire satisfecho, cómo es verdad lo que les decía á los milicos?.... El caburé es el rey de los pájaros y dispone de ellos como gobierno....

PEDRO DOMÍNGUEZ.

Dibujo de Giménez.

Donde las dan las toman



Don Mauricio recogió las piernas, que había estirado á ambos lados del fogón, y luego de atizar su cigarrillo con la uña del pulgar, parsimoniosamente, exclamó, mirándome asombrado:

—Ah! Ah!... Usted no sabe la historia de la víbora y el tigre, y, sin embargo, es doctor?... ¿Qué será lo que sabe, entonces?... Dejuro que es de libros no más....

—Justamente, don Mauricio.... de libros! Y sabe una cosa?... Cada día me convenzo más de que no sé nada....

—Dejuro! Si pa enseñar cosas no hay mejor escuela que la vida.... Oiga la historia y lo verá!

Y el viejo me refirió la extraña fábula, que él, á su vez, había oído de otros labios, allá en su mocedad.

Diz que un día una tormenta espantosa asoló la tierra. Volaron los ranchos de los hombres, los arroyos y los ríos se derramaron sobre el llano, inundando las

es descomponerse el tiempo y ya me siento mala.... En esta tormenta he sufrido lo que no puede imaginarse.... Conforme paró el agua, salí á dar una vueltita, y de repente me sorprendió este árbol que se caía y que me apretó.... Yo creo que me ha roto algo!

Y la serpiente se retorció desesperada, lamentándose de carecer de fuerzas para libertarse, debido á su estado de extrema debilidad:

—También, no es para menos, compadre. Tres días sin probar bocado!

El tigre, compadecido, alzó el pesado tronco, y la serpiente, escapando de su prisión, se estiró para probar la integridad de su persona, y cuando se hubo cerciorado de no haber sufrido detrimento, se enroscó al cuerpo de su compadre y trató de ahogarlo con sus anillos.

El tigre, sorprendido, rugía de rabia, declarando que su comadre era una perfecta canalla, que en vez de darle las gracias por el servicio que le había prestado, trataba de sacrificarlo.

—Y sino?... Ya lo creo!.... Donde hay hambre no hay poesía!

Un zorro que pasaba oyó la controversia y se acercó con curiosidad.

—Venga, amigo zorro—dijo la serpiente.—Si usted estuviere dos días sin comer y pasara á su alcance un buen bocado, usted lo desperdiciaría por consideraciones filosóficas más ó menos discutibles?

—Yo?... Cómo no!

—Pero, amigo zorro.... oiga y verá! Esta señora estaba apretada por ese palo y pedía socorro, desesperada. Yo la oí y la ayudé y el pago que me da es el que usted está viendo.



cuevas más profundas, derribando los árboles más vigorosos y destruyendo los nidos más inaccesibles.

Los animales, aterrorizados, chapaleaban el barro líquido y trepaban sobre los troncos caídos, guareciéndose entre la hojarasca en promiscuidad con los reptiles y los pájaros, á quienes los peces burlaban, vengándose de las bromas de otros días, cuando la seca prolongada había hecho peligrar sus vidas en los arenales sedientos que crecían á medida que disminuían las probabilidades de salvación.

Cuando la tierra quedó transitable, el tigre, que se tenía por fuerte, echóse al campo á socorrer necesitados y á aliviar desgracias.

Cruzaba una isleta centenaria, que había sido descuajada casi en masa, cuando de repente hirió su oído una angustiada voz:

—Socorro!.... Auxilio!.... Una pobre señora está en peligro de muerte!

Apresuró su paso, y bajo el pesado tronco de una palma caranday encontró un curiyú que, con tono quejumbroso, le refirió su desventura:

—Como sabe, compadre tigre, yo soy señora sola y muy temerosa de los truenos, hasta el punto de que todo

—Claro!.... Y cuál otro quiere que sea?... Los servicios se hacen completos, amigo, ó no se hacen.

—Eso es lo que yo digo—replicó la serpiente,—ó se hacen completos ó no se hacen: eso es hablar.

—Es una canallada—rugió el tigre,—pagar un favor con un mordisco!

—No tanto, no tanto.... Yo se lo probaré. Vea, distinguida amiga, volvamos á poner las cosas como estaban á fin de juzgar mejor.

Y la serpiente, que era animada evidentemente por un espíritu discutidor, se dejó arrebatar por la persuasiva palabra del zorro, abandonó su presa y se dejó colocar encima el pesado tronco.

Cuando el zorro estuvo seguro de tenerla aprisionada, se colocó gravemente al lado del tigre, y exclamó:

—Vamos, compadre.... y sepa que no conviene meterse á salvador de víboras.... Cuando encuentre alguna en un aprieto, déjela donde está.... Se ahorrará muchos disgustos!

FRAY MOCHO.

La lechuza



—No se acerque, niña, que tuavía tiene daño.— me dijo la vieja Anacleta apartando con un ademán enérgico de su mano rugosa, el montón de pájaros que aquel día habían caído á los certeros tiros del capataz.—«Ese animal no es bueno ni fino», continuó señalando una lechuza ligeramente herida en una pata.

—«Por qué» le pregunté.

Y ña Anacleta, la vieja criolla supersticiosa, que era un curiosísimo archivo de leyendas, me refirió á su modo la historia de la temida vagabunda de la noche.

En tiempo que los pájaros eran los solos dueños de estas selvas, resolvieron un día, de común acuerdo, repartirse en reinos el territorio, hecho que evitaría las continuas y encarnizadas guerras, que entre una familia y otra ocasionaba la inmoderada ambición de más de una, figurando en primer término la lechuza. Para ello solicitaron de cada clase de la plumifera raza un representante respectivo.

Todos accedieron, y á fuer de galantes y presumidos, eligieron el mejor parecido de sus diplomáticos.

Y una mañana se reunieron todos en el abra de un espeso monte centenario. Fueron llegando, presurosos los unos, parsimoniosos los otros, pero, en orden perfecto, como convenía al carácter solemne de la reunión, en que de tan trascendentes resoluciones se trataría, y el improvisado recinto parlamentario se fué llenando de cuchicheos y saludos, descollando sobre todas las figuras, la enhiesta y pretenciosa de la garza, que mirando por encima de los anteojos, había sido unánimemente proclamada presidenta de la comisión reformadora, válgale su actitud de reina y su aspecto de sabidora con visos de petulante. Sólo faltaba un representante, según afirmó el carpintero, encargado de pasar lista á los asistentes, y éste era nada menos que la lechuza, quien llegó cuando ya se habían iniciado las prime-

ras escaramuzas y se coló aleteando en las primeras filas, levantando su actitud irrespetuosa una gran indignación, á duras penas apagada por las mesuradas frases de un anciano teruteru que servía de secretario.

Desde el principio sus protestas la hicieron antipática, pues demostraba en todas ellas un carácter violentísimo y una tendencia marcada de dominio. Pidió la palabra, y cortada y torpemente explicó unas ideas que la perdiz calificó de anarquistas en el fondo, y que le valieron los chistes de un cardenal vecino y los picotazos de un picaflores — aplicados con grande disimulo — pues desde el principio recibió con gestitos de desprecio á un adversario tan antielegante.

Dada la prevención con que fué recibida, merced á sus malísimos antecedentes y lo violento de su carácter, ante una advertencia de la presidenta, se enardeció tanto que, sin pensarlo, se abalanzó sobre la garza y le hizo en la pechuga una profunda herida.

La presidenta cayó moribunda desde un viejo tronco que le servía de estrado, y cuentan que, desde entonces, cierta clase de garzas conserva un fuerte sonrosado en su antes níveo plumaje, en homenaje á tan luctuoso accidente.

Precipitose sobre el asesino todo el ruidoso enjambre, y después de muchos conciliábulos, resolvieron condenarlo á no ver más el sol sin inminente peligro de ser encarnizadamente perseguido, y aun en las horas de la noche, pasear sólo por los aires.

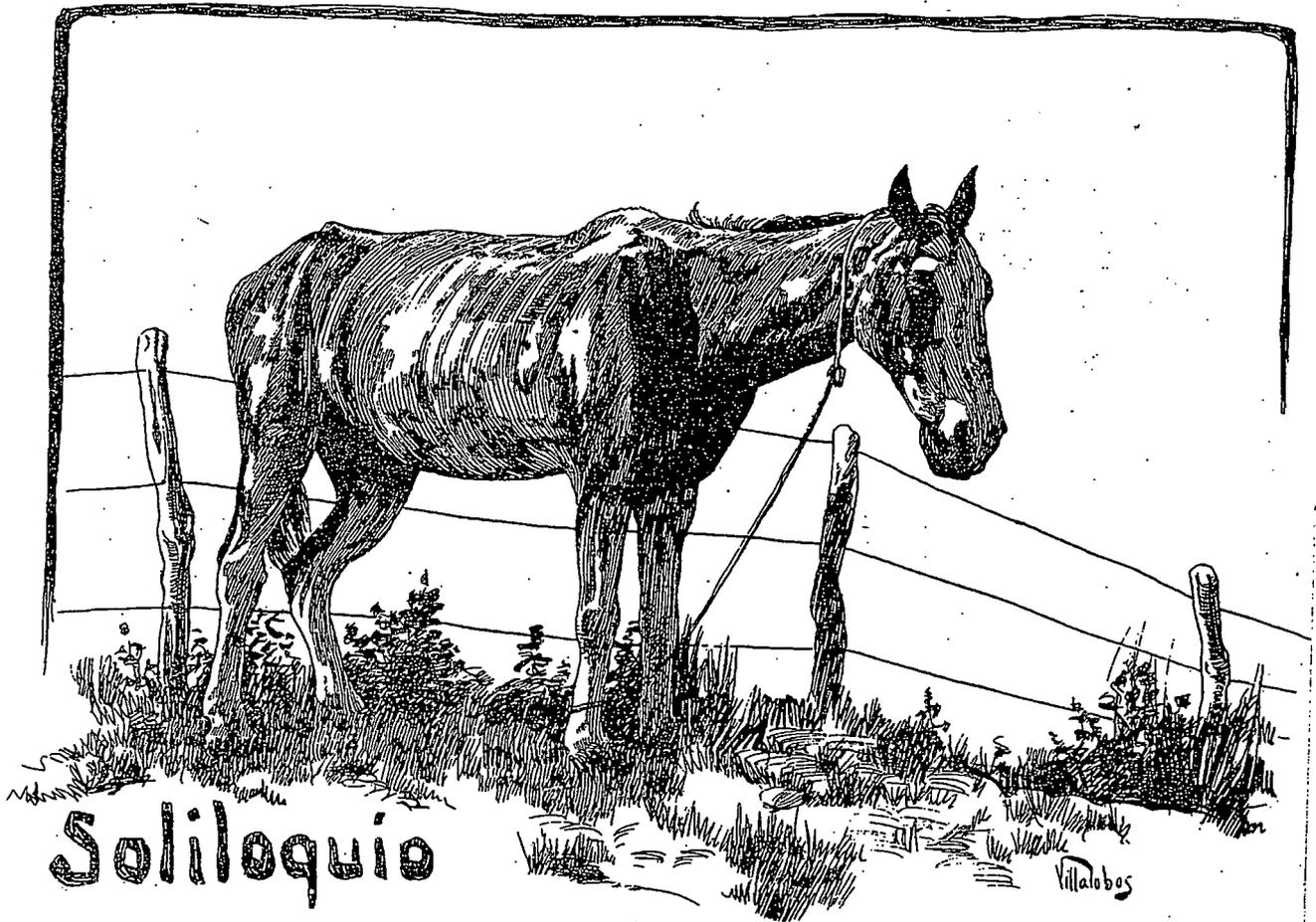
Y la lechuza, herida en su cuerpo y en su orgullo, salió del círculo entre los silbidos de las traviesas calandrias. Una vez fuera y al habla con los suyos, se propusieron aliarse con las vizcachas, ya rateras y bajas de naturaleza, y habitar en condominio las mismas moradas. Y desde entonces, dicen que, vengativa y perversa, se ocupa en pregonar con su extraño grito el próximo fin de las personas, y dañar con sus irritados y brillantes ojos á los que se atreven á sostener su mirada, esperando con ejemplar paciencia que el destino le proporcione la deseada venganza, mientras rumia en su interior los tormentos que impondrá á sus vencedores de ayer, y á sus esclavos de mañana.



Buenos Aires, Octubre 15 de 1900.

FAUSTA GARBINO GUERRA

Dibujo de Fortuny.



Soliloquio

Yo soy un pobre mancarrón nacido y criado entre los montes de curru en las sierras de Balcarce, pero gracias á Dios no me dejo engatusar con músicas y papelitos, como el patrón! Y, sin embargo, esta vez me han engatusado no más y he tenido que hacerme el divertido para salvar las costillas de los mordiscones de la espuela... Mire que debe ser curioso por adentro un gaucho de carnaval!... El Moreira que á mí me deparó el destino, era, naturalmente, como todos los de su especie, hijo de italiano y en su vida había visto un gaucho ni pintado, pero tenía un empeño gigantesco en presentarse en los corsos como hombre de avería y caminaba hamacándose sobre las piernas al compás de una tonadita, que lo ponía de golpe entre los sonsos de primera... ¿Tendrán madre viva las personas que se disfrazan, ó serán sencillamente locos huérfanos que cruzan la vida cargados con sus maletas de ilusiones, creyendo que llevan consigo la alegría y el placer?... Yo quisiera agarrar un Moreira de éstos y meterlo entre mi pellejo de mancarrón trabajador y malcomido, para ver lo que hacía en un día de carnaval cuando lo quisieran obligar á compadrear sobre el adoquinado de madera, que notifica con porrazos las sentencias de la suerte... ¿Y qué me dicen de los Cocoliches y de los negros y de los turcos y de los diablos y de los ursos?... Sus gracias y sus alegrías tienen no se qué de cementerio, que no convida á reír sino á pensar, y hasta yo, que al fin no soy un potrillo román-

tico que relincha entristecido si la madre se le aparta, me siento con tendencias melancólicas cuando los veo derregados y sudorosos, cruzar las calles pedregosas, agobiados bajo el peso de su insignificancia y de su tristeza... ¿Será posible que no les cante al oído su eterna canción sublime, alguna de esas mujeres que en balcones y azoteas sonríen de aburridas, mirando sin ver las ridículas mascaradas que lloran, al pasar, su soledad infecunda, creyendo que alzan himnos al gozo del vivir?... ¡Bah!... Yo seré mancarrón, seré despiado y habré dejado mi pelo entre las zarzas del camino, pero siquiera no he perdido el rumbo de mis goces, como el Moreira infeliz que en la hora actual, descansa en el galpón bajo la protección interesada de las moscas vidadoras... ¡Y cómo desfilan por su lado sin merecerles una frase los carruajes repletos de muchachas que ríen y que miran! Ellos no tienen ojos para verlas, ni labios para hablarlas! Ellos piensan tan sólo en sus personas y embarcan sus sentidos las gracias de su espíritu... Oh, Balcarce! Oh, cuevas verdegueantes de la nativa tierra que no veré jamás...! Desde este mi rincón, envío hacia vosotras un sentido relincho que os lleve en alas de la brisa, no estrofas de un poema de amores y aventuras, sino el recuerdo de un caballo que sabe de la vida y la valora... y que jamás se disfrazó para gozarla!

JACINTO DEL CAMPO.

Celestial

San Pedro, que en ese instante soñaba que su buen amigo San Lucas le había inventado un específico que le cubriría de cabellos subbrillante calva, se despertó de mal humor al sentir los aldabazos que en la celeste puerta una recia mano había dado. Con lento paso y murmurando de las almas que ni del sueño de un justo tenían consideración; se dirigió hacia el ventanillo, lo abrió y con recia voz preguntó:

—¿Quién es?
—Soy yo, Goyo, qu'heí espichado y vengo aquí pa saber si pueden entrar las almas buenas.—respondióle una chillona y jovial voz.

—De seguro; esta es la mansión de ellas.
—Entonces abra la puerta.—Y al oír esto, el digno portero vió cómo un anciano con traje de soldado daba un soberbio empujón á la sagrada puerta.

—¡Ché! ¡Ché! ¡Más despacio, que si no, te aseguro, por mis barbas, que vas á salir de aquí como por un tubo!

—¡Caray! Perdona si l'ofendí, pero un viejo veterano que vió la luz por primera vez en un

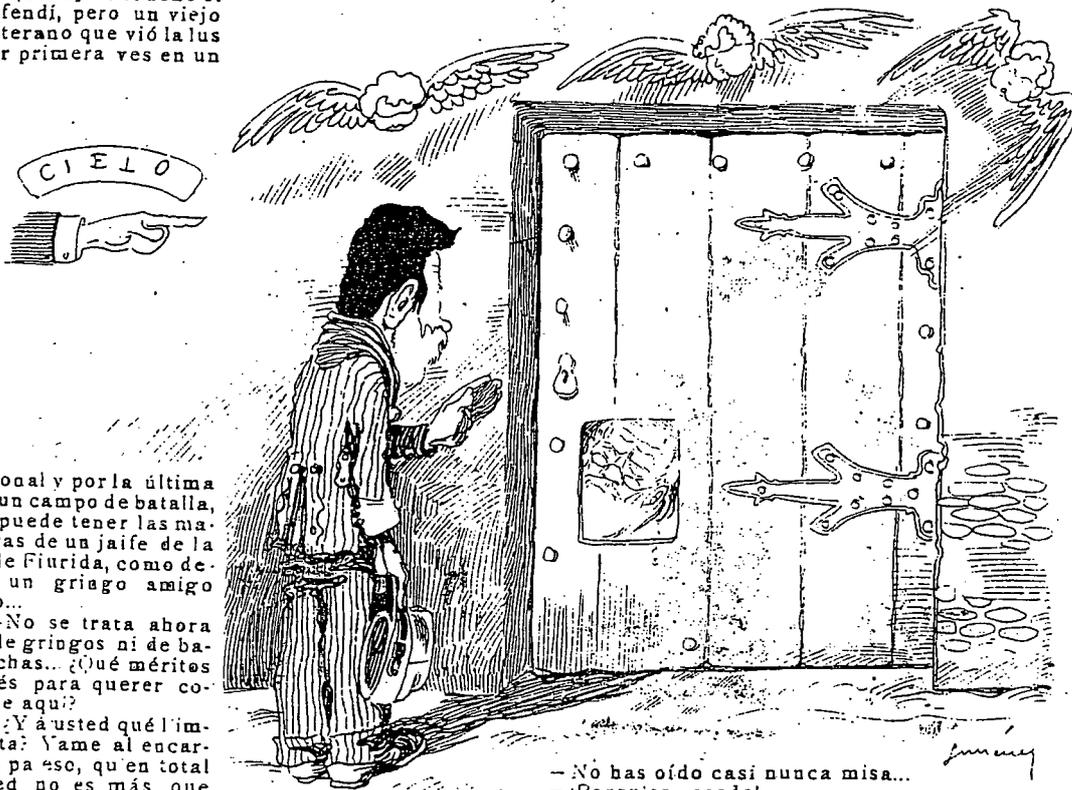
creído siempre en tata-dios... he dao una vitoria á la Patria, una vez que me mandó mi coronel tocar retirada y toqué á la bayoneta...

—Si, y te has emborrachado mil veces...
—No tuve culpa si era flojo pa los guindaos!..
—Has estado en teatros inmorales.

—¡Pero en el paraíso!
—Casi mataste á sopapos á un amigo tuyo.
—¡Ah, el rana! Fué porque él me pegó primero.
—Pero, infeliz, no sabés que el Evangelio dice que si te pegan una bofetada en una mejilla presentés la otra?..

—Es que me da una que valía por cuatro.
—Y en total no es tanto como la Historia cuenta!
No hice más que dejarle un carrijo hinchao como cuando yo tocaba con toda la juersa de mi pulmones, ¡fue o...!

—Bueno, pero más jugado á la taba.
—Pero no aposté por gayos!—San Pedro se rasgó la cabeza, pues se acordó del que cantó tres veces. Miró al veterano y volvió á la carga:



pajonal y por la última en un campo de batalla, no puede tener las maneras de un jaife de la calle Florida, como decía un griago amigo mio...

—No se trata ahora ni de gringos ni de bachichas... ¿Qué méritos tenés para querer colarte aquí?

—Y á usted qué l'importa? Yame al encargo pa eso, qu'en total usted no es más que portero...—repuso Goyo, amostazado con lo de colarse.

—¿No sabes, pillo, que soy el que te puede dejar libre la entrada, y sacarte á patadas?

—¡Así me gusta un criollo!... ¿Ha sido alguna vez soldado, mi estimado señor San Pedro?

—Puede:—contestó halagado el Santo, acordándose, quizá de la oreja de Marco. Pero pronto agregó—que tengo que peinar me y no estoy para perder tiempo. ¿Quién sos?

—Y a l'hei dicho, Goyo, ex trompa de línea.

—¿Qué has hecho en la tierra?

—¡Hice tantas cosas! Mire, compadre; en primer lugar defendí á mi patria—como perro á su hueso—tanto en la paz como en la guerra...

—Deber de todo ciudadano—dijo impassible el más alto de los porteros.

—Que no todos cumplen—arguyó el viejo mico.

—Es cierto. ¿Pero no has hecho más que eso?

—Ya lo creo! He salvao la vida á muchos... he formado una familia... atendí á enfermos... he

—No has oído casi nunca misa...

—¡Porqu'era sordo!

—¡Bah! Esas son contestaciones que aquí no ouelan. Si no tenés otra cosa que decir en tu favor, podés largarte.

—Así es que me manda tocar la polca del espiante?

—Eso mismo—dijo su incommovible interlocutor, preparándose á cortar la comunicación.

—¡Una perra!... ¡Y pa esto trotié leguas!

—Pero, en fin, esta es la vida... digo la muerte!

—Hasta la vista, amigo!.. ¡Pero, ah! ¿Qué tagarina soy! Diga, compañero, ¿vale aquí la política?

—¿Por qué?

—Porque soy del partido de Don Bartolo...

—¿Mitrista? ¿Y por qué no me lo dijo antes?—repuso emocionado San Pedro que, por abrirle más pronto la puerta, perdió los anteojos y una sandalia, se llevó por delante á dos serafines y aplastó un pie á San Lucas que, boquiabierto de admiración quedó al ver á su amigo tan alborotado.

MIGUEL JAUN SARÁN.

Dib. de Giménez

FÁBULA



Un avestruz sentimental y amante
 Se encontraba en estado interesante,
 Es decir, empollando:
 Y como se venía aproximando
 El momento feliz en que su prole
 Rompiese el deleznable cantiverio
 Con bullidor y alegre tole tole,
 A un huevo que apartó de su regazo
 Le asestó sin *paradas* ni misterio
 Un formidable y rudo picotazo,
 Con cuya operación breve y sencilla
 Le convirtió en magnífica tortilla.
 Un sabio observador, que se acercaba
 Al lugar del suceso,
 Y con afán científico acechaba
 Lo que él imaginó bestial exceso,
 Soñando la sin hueso
 Y vomitando indignación sincera,
 Al avestruz habló de esta manera:
 —¿Por qué violas las leyes naturales
 faltando á tus deberes paternales?
 ¿Qué bárbaro delito
 Ha debido purgar el pobrecito
 A quien con tan estúpida inclemencia
 Privas de su derecho á la existencia
 Reduciéndole al *rol* de huevo frito?—
 El animal, miróle de hito en hito,
 Algo intrigado por aquel lenguaje;
 Pero repuesto, al fin, de la sorpresa,
 Aceptó el *raportaje*.
 Con grave calma en el semblante impresa
 Y proveyendo de aire los pulmones
 Pasó á desarrollar estas razones:
 —No me enoja, mi amigo, tu distate,
 Porque los sabios sois, sin dada alguna,
 Golpiados de la cuna,
 Que andáis muy mal del mate.
 El inocuo fenómeno á que aludes
 Creyéndolo atentado reprehensible,
 No es más que una cuestión de comestible
 Muy complicada en estas latitudes.
 Tengo dieciséis crías en proyecto;
 Dentro de un día ó dos, saldrán silbando,
 ¡Y aquí estoy esperando
 Sin poder ofrecerles ni un insecto!
 Si no sacrificara alguna cría
 Con que brindar un cebo á los gusanos
 (Primer plato del día
 Que comerán mis hijos, muy ufanos)
 Para solucionar esta indigencia
 Se morirían de hambre en la emergencia,
 Pero sacrificando á este avechuelo,
 Sus dieciséis hermanos
 Se criarán *morrudos* y lozanos:
 Observa, si en el cálculo eres ducho,
 Que uno entre dieciséis, no es matar mucho.
 Sucumbiendo á deberes apremiantes
 Tengo que asesinar, aunque no quiera;
 Pero el asesinar de esta manera
 Abunda en circunstancias atenuantes.
 ¿Que mi conducta es bárbara? ¡Valiente.....!
 Mira, me caiga muerto,
 Si todo lo que digo no es bien cierto:
 Comparado con otros... soy más gente.
 Conozco á un animal de mucho juicio,
 Que sólo á las *cansadas* tiene cría
 Y por cualquier prejuicio.
 Fruto de criminal hipocresía.
 La sacrifica despiadado, ¡*ayájuna!*
 Pues ó la echa en el torno de *La Cuna*,
 O la aprieta el pesenezo á sangre fría.
 Yo, cuando á un hijo inmoló
 No lo hago con tan ruin y vano intento.....—
 Y el avestruz del cuento,
 Cuando acabó de hablar... estaba solo.

.....
 ¡A cuántos perdularios
 Que encuentran muy bonito
 Vituperar los males necesarios
 Les he visto causar el mal gratuito!

SEVERIANO LORENTE.

General Villegas.



El hombre muerto

La aldeita donde nos detuvimos con nuestros carros, después de efectuar por largo tiempo una mensura en el despoblado, contaba con un loco singular, cuya demencia consistía en creerse muerto.

Había llegado allí varios meses atrás, sin querer referir su procedencia y pidiendo con encarecimiento desesperado que le consideraran difunto.

Demás está decir que nadie pudo deferir á su deseo; por más que muchos, ante su desesperación, simularan creerle. El loco advertía instantáneamente la falsedad, y aquello no hacía sino multiplicar sus padecimientos. No dejó de presentarse ante nosotros, tan pronto como hubimos llegado, para implorarnos con una desolada resignación, que positivamente daba lástima, la imposible creencia. Así lo hacía con los viajeros que, de tarde en tarde, pasaban por el lugarejo.

Era un tipo extraordinariamente flaco, de barba amarillosa, envuelto en andrujos, un demente cualquiera; pero el agrimensor resultó afecto al alienismo, y no desperdió la ocasión de interrogar al curioso personaje. Este se dió cuenta, acto continuo, de lo que mi amigo se proponía, y abrevió preámbulos con una nitidez de expresión, por todos conceptos discordante con su catadura.

— Pero yo no soy loco, — dijo con una notable calma, que mal velaba, no obstante, su doloroso pesimismo. — Yo no soy loco, y estoy muerto, efectivamente, hace treinta años. Claro. ¿Para qué me morí?

Mi amigo me guiñó disimuladamente. Aquello prometía.

— Soy nativo de tal punto, me llamo Fulano de Tal, tengo familia allá...

(Por mi parte, callo estas referencias, pues no quiero molestar á personas vivientes y próximas).

— Padecía de desmayos, tan semejantes á la muerte, que después de alarmar hasta el espanto, concluyeron

por infundir á todos la convicción de que yo no moriría de eso. Unos doctores lo certificaron con toda su ciencia. Parece que tenía la solitaria.

Cierta vez, sin embargo, en uno de esos desmayos, me quedé. Y aquí empieza la historia de mi tormento; de mi locura...

La incredulidad unánime de todos, respecto á mi muerte, no me dejaba morir. Ante la naturaleza, yo estaba y estoy muerto. Mas para que esto sea humanamente efectivo, necesito una voluntad que difiera. Una sola.

Volví de mi desmayo por hábito material de volver; pero yo, como ser pensante, yo como entidad, no existo. Y no hay lengua humana que alcance á describir esta tortura. La sed de la nada es una cosa horrible.

Decía aquello sencillamente, con un acento tal de verdad, que daba miedo.

— ¡La sed de la nada! Y lo peor es que no puedo dormir. ¡Treinta años despierto! ¡Treinta años en eterna presencia ante las cosas y ante mi no ser!

En la aldea habían concluido por saber aquello de memoria. Pasaron á ser vulgares sus reiteradas tentativas para obligarlos á creer en su muerte. Tenía la costumbre de dormir entre cuatro velas. Pasaba largas horas inmóvil en medio del campo, con la cara cubierta de tierra.

Tales narraciones nos interesaron en extremo; mas cuando nos disponíamos á metodizar nuestra observación, sobrevino un desenlace inesperado.

Dos peones que debían alcanzarnos en aquel punto, arribaron la noche del tercer día con varias mulas rezagadas.

No los sentimos llegar, dormidos como estábamos, cuando de pronto nos despertaron sus gritos.

He aquí lo que había sucedido:

El loco dormía en la cocina de nuestro albergue, ó aparentaba dormir entre sus velas habituales — la única limosna que nos había aceptado.

No mediaban dos metros entre la puerta donde se detuvieron cohibidos por aquel espectáculo, y el simulador. Una manta le cubría hasta el pecho. Sus pies aparecían por el otro extremo.

— ¡Un muerto! — balbucearon casi en un tiempo. Habían creído en la realidad.

Oyeron algo parecido al soplo-mate de un odre que se desinfla. La manta se aplastó como si nada hubiera debajo, al paso que las partes visibles — cabeza y pies — trocáronse bruscamente en esqueleto.

El grito que lanzaron, púsonos en dos saltos ante el jergón.

Tiramos de la manta con un erizamiento mortal. Allí, entre los harapos, reposaban sin el más mínimo rastro de humedad, sin la más mínima partícula de carne, huesos viejísimos á los cuales adhería un pellejo reseco.

Leopoldo LUGONES.

Dib. de Zavattaro.

El secreto del viento

Las primeras manifestaciones de la enfermedad mental de Cornelio, si bien no fueron alarmantes, no dejaron de ser curiosas.

Al principio, su familia tomó esas manifestaciones como rarezas de carácter y no les dió importancia, pero la enfermedad avanzó con rapidez. Cornelio se obstinó en no salir de su casa y permanecer invariablemente en la azotea. Los días de tempestad, sobre todo, parecía hallarse á su gusto. Enflaqueció, tuvo insomnios prolongados y por fin fué necesario internarlo en una casa de salud del extranjero.

Dos años después regresó rejuvenecido, curado, alegre y lleno de salud.

Una noche nos anunció que partía para el extranjero; dos días después dejó de frecuentar el club, y cuando alarmados por su ausencia pedimos informes, nos manifestaron que Cornelio se había embarcado para Europa...

El invierno de 19... me enviaron á hacer un reconocimiento del curso del río Cebollati: debía seguir el camino real que corre sobre la cuchilla de las Animas, internarme en las asperezas de Sepulturas y buscar las aguas del río para seguir las hasta su desembocadura en el lago Merim. Es esa una zona desierta, donde la naturaleza se muestra áspera y salvaje. La vegetación es pobre y raquítica; los cerros de piedra tienen formas raras y fantásticas: todo allí causa angustia y predispone á la superstición y al espanto.

Amenazaba tempestad; el cielo estaba obscuro y el aire quieto; una calma profunda reinaba en la sierra, donde sólo viven las águilas y las alimañas. Nos internamos en la abrupta garganta y durante muchas horas marchamos auxiliados por la brújula, trepando cerros y cruzando valles acaso vírgenes.

Caminamos todo el día y al caer la tarde desembocamos en un valle profundo donde flotaba la niebla. Un instante me creí víctima de una alucinación; frente á la garganta, en una eminencia del valle se elevaba un edificio de ladrillo rojo, coronado por un torreón en cuya cima me pareció advertir una armadura semejante á una red telefónica.

Avanzamos hacia la casa y pedimos hospedaje. Un criado extranjero nos condujo hasta el gabinete de su amo. Era un amplio salón casi vacío; de las paredes pendían multitud de aparatos semejantes á cítaras de todas formas y tamaños. En medio del salón, detrás de una de esas grandes mesas que utilizan los arquitectos para dibujar, estaba un hombre inclinado sobre el tablero. La luz de la lámpara le daba de lleno en la frente. Me impresionó la flacura de su cuerpo y la palidez de sus manos exangües, que veía temblar sobre el papel. Levantó la cabeza, parecía un cadáver, su rostro era terroso y en los ojos muy abiertos brillaba la fiebre.

—¡Cornelio!—exclamé con admiración.

No me reconoció en seguida; luego vino hacia mí, caminando con dificultad y me abrazó con transporte.

Cornelio me condujo á otra sala, donde permanecimos hasta la hora de comer conversando y evocando recuerdos comunes. Parecía querer eludir toda explicación de presente. Durante la cena se mostró alegre. Yo estaba admirado y confuso.

A las once nos recogimos. Mi habitación era pequeña y daba al corredor. No tenía sueño, estaba preocupado y sólo pensaba en el incomprendible azar que me había puesto frente á un amigo, en aquella extraña casa edificada en medio de la salvaje soledad de la sierra, en el misterioso trabajo á que se dedicaba Cornelio y en el extraordinario cambio de su físico. Acaso fué efecto de la electricidad atmosférica acumulada por la tempestad próxima, pero me sentí sobresaltado y nervioso. Un momento después golpearon suavemente en la puerta.

—Adelante—dije incorporándome.

La puerta se abrió sin ruido y entró Cornelio. Los ojos le brillaban, temblaba violentamente y sonreía con angustia.

—Es la hora—murmuró con voz débil.

—Cornelio, ¿qué tienes?—pregunté aterrado.

—Va á empezar—me dijo,—pronto, no perdamos tiempo, ven. Y me tomó de la mano.

Yo no opuse resistencia y me dejé llevar presa de una curiosidad angustiosa.

Me condujo á través de los corredores y penetramos en la sala de trabajo. La lámpara ardía dé-

bilmente iluminando apenas los aparatos colgados de los muros; la ventana que daba al campo estaba abierta de par en par; las nubes pesadas y negras se amontonaban sobre el valle.

Cornelio se apoyó en el alfileraz y pareció esperar algo que llegara de afuera. Me aproximé á la ventana; en la atmósfera flotaba esa inquietud que precede á las tempestades. Una débil ráfaga nos acarició el rostro; del horizonte llegaban con intervalos ruidos sordos y lejanos. De pronto el un sonido estridente y una racha tormentosa cruzó el valle; el huracán se desencadenó furiosamente.

—Escucha—dijo Cornelio.

Al principio oí un gemido hondo, como si alguien se quejase en la sierra; luego, un grito desgarrador que resonó como una nota de clarín; una ola de formidable armonía penetró por la ventana abierta, como si los cerros, el valle, las nubes, todo, gritara, cantara y gimiera á un tiempo; el concierto se hizo espantoso y lúgubre; alaridos salvajes, gritos humanos, palabras, escalas, voces que se llamaban ó gemían. Un relámpago iluminó la sierra y el trueno estalló con la estridencia de vidrios que se rompen. El eco metálico retumbó en el valle y por un instante me pareció que miles de cascabeles se agitaban en el horizonte. Yo estaba aterrado.

—Son las arpas—dijo Cornelio con voz trémula;—mis arpas eólicas; las he colocado en la cumbre de los cerros, en los desfiladeros, en todas partes. El viento está hablando, ¿oyes?

La habitación vibraba como si fuese de metal; las cítaras colgadas de los muros, heridas por las ráfagas que penetraban por la ventana abierta sonaban á la sordina; el formidable concierto de las arpas colocadas en los cerros seguía in crescendo. El loco excitado, con los ojos fuera de las órbitas continuó:

—Le he robado su secreto, ¿entiendes?, oh, el viento es personaje de historia; ahora verás.

Un relámpago alumbró la noche. Cornelio tomó un tubo de bronce que pendía del techo y cuyo extremo remataba en una cornetilla y lo aplicó al oído; luego, me lo entregó. Oí á mi vez, y percibí un ruido estridente y confuso que nadie acertaría á describir: voces, desgarramientos melódicos, estruendo de mil conversaciones á la vez, rugidos, el espantoso concierto de la ventana condensado en aquella pequeña cornetilla que arrojé con horror. La tempestad rugía; los relámpagos se sucedían con pequeños intervalos y los truenos como un cañoneo, estallaban sin cesar. Cornelio volvió á aplicar al oído la cornetilla.

—¡El secreto del viento!—grité,—me ha costado arrancarle su secreto. Ha sido una lucha de muchos años, ¿recuerdas?, desde antes de ir á Europa. Pero ha caído en mis redes, está dominado. Ahora mismo lo tengo ahí arriba, prisionero, pateando, pero ya ha hablado, ¡lo sé todo, todo! Le he robado su secreto. Soy el hombre más grande de la tierra...

Sentí un ruido seco como el que produce el papel al ser rasgado, un resplandor azul envolvió la sala, vi bajar del techo viboreando por el tubo de bronce una blanca serpiente de fuego. Un segundo el tubo y Cornelio brillaron con la misma intensidad, estalló un trueno formidable y caí por tierra. Cuando me levanté estaba á oscuras; la tempestad seguía rugiendo y por la ventana abierta penetraba el concierto de las arpas. Encendí luz; Cornelio yacía en el suelo fulminado por el rayo, la trompetilla acústica estaba incrustada en el cráneo del loco. A su lado hallé una masa informe de metal; la descarga eléctrica había fundido el tubo de bronce.

Cuando amaneció, investigué el horizonte; sobre los cerros se elevaban redes metálicas sustentadas por soportes de tierra. La armadura del torreón se había desplomado herida por el rayo. El loco había previsto hábilmente la dirección de los vientos para orientar sus arpas.

Dimos sepultura al cadáver y partimos para nuestro destino. Y desde entonces,—hace ya algunos años,—es la primera vez que hablo de este extraordinario episodio que á muchos parecerá una ficción.

Raúl MONTERO
BUSTAMANTE.

Dib. de Giménez.



La lechuza...

El primer vómito de sangre, le sorprendió en su casa, una madrugada de marzo. Burget acababa de entrar en su habitación después de pasar la noche en el club jugando al *bacarut*. Se quitaba las ropas, cuando sintió náuseas y un dolor agudo en el pecho; en seguida le acometió un hipo angustioso y empezó a arrojar bocanadas de sangre. Se puso a temblar como un niño espantado, y un escalofrío lo postró en el lecho donde, desde entonces, le ató la fiebre.

Al medio día, el enfermo, extenuado, respiraba fatigosamente; a las seis de la tarde, después de una reacción auspiciosa se produjo el segundo vómito; el doctor Morán se sintió descorazonado, me llamó aparte, y me anunció la tisis galopante. Esa misma noche decidimos el traslado del enfermo a una casa de campo.

Alquilé en un sitio solitario una pequeña casa perdida entre los árboles, y un martes por la tarde, Burget quedó instalado en su nueva habitación, frente a la ventana abierta de par en par. Desde la cama el enfermo veía la campiña. Al principio, el aire libre pareció que le reanimaba; pero la fiebre se mantuvo implacable. Por la noche deliraba, y a la madrugada caía en un sueño agitado interrumpido por los accesos de tos. Tenía caprichos de niño y se encolerizaba si se resistían sus pueriles deseos. Otras veces, después de arrojar sangre, lloraba silenciosamente debajo de las sábanas.

Desde la primera noche velé al enfermo. Me sentaba junto a la cama frente a la ventana abierta; en las primeras horas Burget consentía en conversar ó en que le leyese algún libro; luego cerraba los ojos y en la habitación sólo se oía el jadeo de la fatigosa respiración del enfermo, y los ruidos de la noche que entraban por la ventana abierta.

Desde el principio, Burget pretextando la soledad del paraje exigió un arma; fué necesario acceder y colocamos junto a su cama una escopeta cargada. Yo mismo solía tranquilizar mis inquietudes mirando la escopeta. El enorme silencio del campo dormido que yo sentía más allá del hueco de la ventana, me pesaba demasiado sobre el alma, cuando el enfermo, en medio del delirio, se dormía articulando palabras extrañas.

Al principio experimentaba un vago malestar, luego me acometía el miedo y permanecía trémulo, espionando los menores ruidos que venían del campo, el rostro cadavérico de Burget y el cuadro de sombra de la ventana abierta. Ansiaba entonces con toda el alma la llegada del día y avivaba la llama de la lámpara con la esperanza de que la luz disipase mi espanto.

Pero el horror de las treinta noches que velé a Burget no es comparable con el de la última. Fué aquella una horrible pesadilla, grotesca y trágica a la vez, en la que el espanto y lo pueril me destrozaron el espíritu y me llevaron a un paso de la locura.

El doctor Morán se había retirado esa tarde sin anunciar nada de anormal para la noche; el enfermo se extinguía, pero el médico no previó la brusquedad del fin.

A las nueve Burget se adormeció. La noche era oscura y tormentosa; el viento galopaba por la cuchilla y producía ruidos extraños al tocar los objetos; a intervalos se colaba en la habitación y soplabla la luz de la lámpara. Por la ventana abierta penetraban los siniestros rumores del campo, rumores misteriosos que vienen de la sombra y cuya causa no se atreve a preguntar el espíritu.

Desde temprano sentía miedo; Burget dormía; la sombra proyectada por la pantalla ahondaba retrozadamente sus órbitas; la blancura de los dientes se percibía entre los labios secos y entreabiertos y su nariz afilada parecía la de un cadáver. Los parpadeos de la lámpara daban a aquella figura sepulcral no sé que de fugitivo y trágico.

A las doce la angustia se me hizo intolerable y desecé que el enfermo despertara. Moví la botella del agua y Burget abrió los ojos, me miró y dijo:

—Quiero más luz.

Avivé la llama de la lámpara y el enfermo sonrió.

—Soñaba que esta noche me había muerto.

—No diga usted miserias, Burget,

—Je dije con voz insegura. En ese instante oí un chirrido que venía

de afuera y luego sentí un vuelo torpe y pesado y en seguida una lechuza cegada por la luz de la lámpara se paró en el alfeizar de la ventana.

La escena fué rápida como el rayo. Burget se incorporó de un salto y antes de que yo pudiese evitarlo cogió la escopeta, apuntó a la lechuza e hizo fuego. El ave herida lanzó un chirrido, revoloteó por la habitación, ciega y espantada, y fué a caer sobre la cama del enfermo manchando con su sangre el cobertor.

—Echa a la lechuza, quiero que la echés,—gritó encogíendose debajo de las sábanas.

Me apoderé del animal que se mantenía quieto, y entonces Burget tuvo un capricho que me espantó por lo pueril y extravagante. Se empeñó en que atara un cordel a la pata de la lechuza y la mantuviese cautiva. Aseguré el extremo del cordel a la mesa; la lechuza dió algunos saltos torpes, chirriando lúgubremente y se quedó inmóvil mirando sin pestañear a Burget.

El enfermo miraba también fijamente a la lechuza; yo creía soñar ó asistir a una incomprensible comedia trágica. No sé si lo rudo de la sensación me venció y me adormecí; un ronquido me sobresaltó; me incorporé inquieto y me lancé hacia el lecho. Entonces pasó algo inexplicable y horrible; sentí de nuevo el vuelo torpe y pesado; una ráfaga de viento apagó la lámpara, la lechuza lanzó un chirrido estridente y el ave me azotó el rostro con el ala fría y repugnante al huir por la ventana.

Quedé a oscuras, de pie junto al lecho de Burget, no me atrevía a moverme; el horror me paralizaba; tenía el cabello erguido y sentía frío. No puedo precisar el tiempo que permanecí dominado por el terror. Cuando fui dueño de mi voluntad, me incliné sobre el lecho y repetí en voz baja hasta por tres veces:

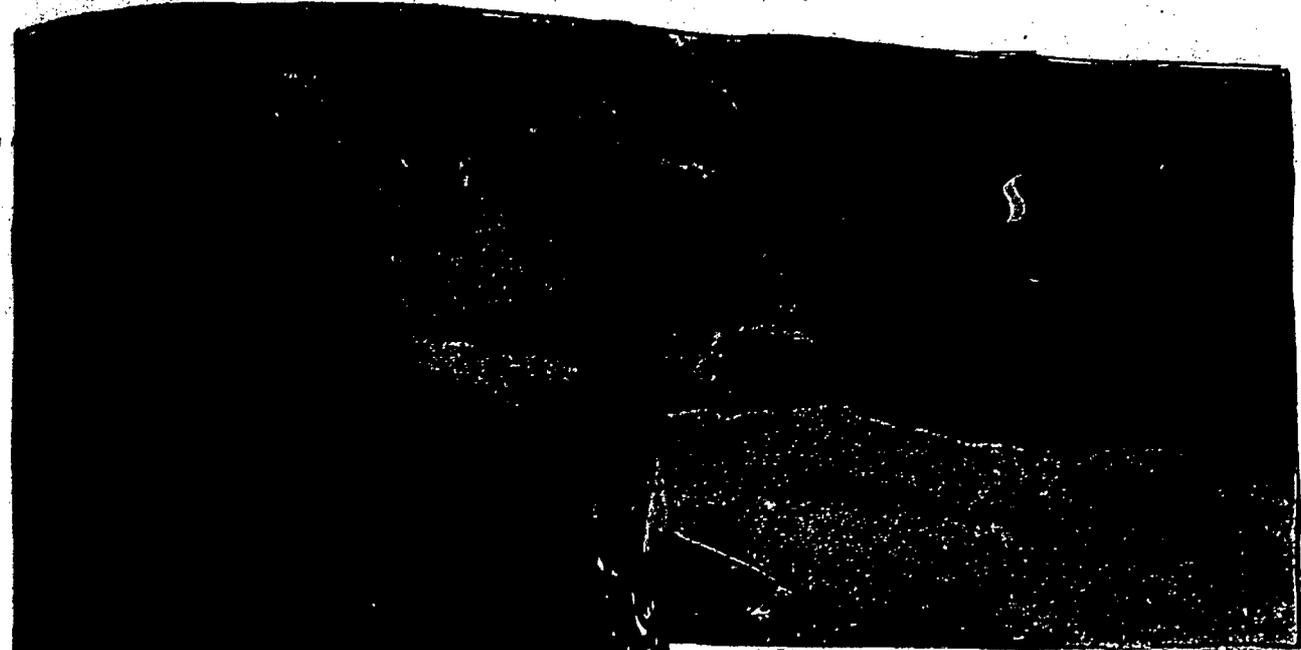
—¡Burget, Burget, Burget!

El enfermo no respondió; busqué su mano sobre el cobertor y estaba helada. Entonces me senté en el borde de la cama y me mantuve quieto hasta que entró la luz del día por la ventana abierta. Burget parecía dormir; un hilo de sangre coagulada colgaba de los labios del muerto.

Desde entonces no he vuelto a velar enfermos.

RADI MONTERO BUSTAMANTE.





—Soy del Calla—dijo con voz recelosa el paisano, acercándose a la enramada.

Todos lo miraron con desconfianza. El capataz levantó la cabeza, miró de hito en hito al forastero, escupió por el colmillo y luego dijo sencillamente:

—Apéese, mientras seguía escarbando las brasas con el cuchillo.

El paisano desmontó, quitó los bastos y el freno a su caballo, le colocó la bajera sobre el lomo y lo condujo hasta la mangüera. Los peones se miraron entre sí.

—Cara de facineroso—dijo uno.

—¡Bah!—dijo el capataz con desgano.

El otro se acercó nuevamente al grupo y se guareció en un rincón de la enramada.

Hacía frío; una lluvia fina y penetrante azotaba el campo; la tristeza de la tarde pesaba sobre aquellos rudos paisanos, que permanecían silenciosos alrededor del fogón.

—¡Pobre patrón!—dijo el capataz.

—Y el finado se fué sin hacer el cuento—apuntó uno.

El forastero se movió y sus párpados guiñaron con rapidez vertiginosa.

—¿Cuándo murió el finado?—preguntó.

—Ayer lo enterramos—respondió el capataz.

El paisano volvió a acurrucarse en el rincón.

—Está allí, debajo de aquel tala viejo, al lado del camino.

Todos miraron hacia allá, donde la silueta oscura del árbol se dibujaba apenas en la media tinta de la tarde lluviosa.

Volvieron a quedar silenciosos, dominados por la idea de que allí estaba el muerto.

—Noche mala—dijo otro de los del grupo.

Nadie respondió. Sólo se oía el murmullo del agua que hervía en la caldera abandonada sobre las brasas.

Afuera seguía lloviendo mansamente. Un peón trajo un trozo de carne, lo ensartó en el asador y lo aproximó al fuego. Varios de los hombres se incorporaron; unos hostezaban, otros se desperrezaban silenciosamente.

Un cuzco se acercó y se tendió con desgano cerca del capataz.

Se oyó un aullido triste y prolongado que venía del campo; el cuzco se incorporó, las orejas rígidas y meneando la cola.

—Es el perro del patrón. Está allá abajo—dijo el capataz extendiendo el brazo en dirección al camino.

El forastero se estremeció y se puso pálido como un muerto.

—¿Y cómo fué eso?—se aventuró a preguntar.

—Nadie lo sabe. El finado salió a cazar, temprano. A la oración volvió el perro solo, revoloteado y lleno de sangre. Salimos a batir el monte y en el abra del Tigre

apareció; lo habían robado el reloj y las

prendas de lujo; todavía resollaba, pero el finadito no pudo contar el caso...

—Algún matrero—dijo con trémula voz el huésped, en tanto su mano se crispaba sobre el reloj del muerto que guardaba en el cinto.

—Puede—respondió el capataz, y volvieron a quedar silenciosos.

Un nuevo aullido se oyó a lo lejos; el asesino, que miraba con los ojos muy abiertos hacia el campo lleno de sombra, se incorporó y salió afuera. Tenía un miedo cervical y se ahogaba. Hacía dos días que vagaba a aventura, huyendo sin rumbo, perdido en los montes. Después del crimen no había comido, y sin embargo no sentía hambre. Desde entonces marchaba sin cesar; el misterioso instinto que atrae al asesino al sitio donde cometió el crimen, le hacía girar en torno de aquellos lugares como la mariposa que vuela alrededor de la luz. De pronto lanzó un grito.

—La luz mala—exclamó con voz ronca.

Todos miraron espantados. Una llama azulada y trémula brillaba debajo del tala; el fuego fatuo permanecía inmóvil. El aullido del perro se oyó de nuevo y la llama se movió como si alguien la empujase en dirección a la enramada.

—Es el ánima—dijo un peón.—Todos se santiguaron. La llama avanzó, y en medio de la obscuridad pareció aproximarse hasta pocos pasos de la enramada. El asesino retrocedió espantado.

—¿Es a mí a quien busca!—gritó con voz aterrada.

—Es el ánima del difunto que me persigue!—Y se lanzó a la carrera huyendo de la aparición. Los pasos resonaron sobre el suelo mojado hasta perderse más allá del alambrado. Todos quedaron suspensos, los ojos fijos en la luz mala que corría por el campo.

Se oyó un aullido feroz, brilló un fognazo y la detonación retumbó en el lajo. Luego llegaron apagados por la distancia resuellos de lucha, rugidos ahogados, ruidos de carreras y saltos. Sonó otro estampido seguido de un grito gutural y desgarrador y todo quedó en silencio. Los paisanos esperaron; el fuego fatuo que brillaba débilmente sobre el camino se apagó como si alguien lo soprase.

Hubo una larga pausa. Después se oyeron pasos apagados como si un hombre se acercase en puntillas; el perro entró debajo de la enramada, silencioso y con la cabeza baja; cojeaba y tenía las fauces llenas de sangre.

—Está herido—dijo el capataz. El perro se echó junto al fuego y gimió débilmente.

Encendieron faroles y se pusieron en marcha hacia el lugar de la lucha. Debajo del tala, junto a la tosca cruz de madera, sobre la tierra removida de la fosa, estaba el asesino, de bruceos sobre un charco de sangre. Lo volvieron y tenía la garganta horriblemente desgarrada.

—El reloj del patrón—dijo uno recogiendo del suelo la prenda robada.

—Ya purgó su crimen—dijo otro.

—¿Y fué el perro, que lo mató?—preguntó alguien.

—Fué el ánima—dijo filosóficamente el capataz, y se santiguó.

Raúl MONTERO BUSTAMANTE.

Dib. de Giménez.

Las piedras preciosas



Aquella noche salí de casa perfectamente decidido á averiguar la verdad. El cielo, sin un astro, encapotado por las revueltas nubes de tormenta, parecía un inmenso domo de grafito. En la tierra se amasaban las tinieblas espantosamente. Por instantes, una culebra de fuego quebraba la noche, y á poco, el sordo redoble del trueno, saltando de monte en monte, hacia temblar á los árboles y ponía en fuga la horda de lomos hambrientos.

El viento dificultaba algo mi marcha; pero yo iba decidido. Tenía que averiguar, aun cuando me costara la vida, el misterio que envolvía al viejo Saale. Mis noches sin sueño, perseguido extrañamente por aquel afán de saber, me eran insostenibles. Por lo demás, en la comarca la misma curiosidad envenenaba la existencia de todos sus pobladores. Todas las noches, apenas las sombras envolvían la tierra, cien ojos escrutadores se clavaban en el mismo rincón del valle. Y allá abajo, entre el grupo de encinas retorcidas, el extraño resplandor filtraba entre las maderas de la cabaña del viejo Saale. No; yo no hubiera podido vivir un sólo día más sin descubrir en qué se ocupaba el maníaco solitario del valle.

Llegué. Astutamente, con pasos que no se oían como á la miserable cabaña. Allí experimenté que la puerta estaba abierta. Sin vacilar, entré. Y como ya esperaba, quedé clavado en el sitio. El interior estaba iluminado téticamente por el fuego que se alzaba sobre una gran chimenea, retortas y matraces que se resacasos, rebullían en horrible desorden. En medio del grupo resplandecía un alambique. Por el suelo, sobre una baja mesa de pino y en anaqueles á lo largo de las paredes, veíanse en horrible confusión, botellas, serpentinas, cubetas, viejos pergaminos, infolios desgastados, cráneos humanos, esteras terrestres, compases é instrumentos de magia, signos cabalísticos y osamentas de animales hediondos. En una palabra: la reproducción del agua fuerte de Rembrandt que nos presenta el tugurio del doctor Fausto.

¿Estaba, pues, en casa de un alquimista, de uno de esos tenebrosos discípulos de Flamel que aun aparecen en medio de nuestras civilizaciones? No tuve mucho tiempo para reflexionar. Una mano huesosa acababa de apoyarse en mi hombro.

—¿Qué quiere usted aquí?—dijo el viejo Saale—que acababa de entrar sin yo advertirle.

La sorpresa me dejó mudo. Entonces él, reconociéndome, murmuró más calmado:

—¡Ah! Es usted el joven poeta de allá abajo. Ya lo comprendo todo. Ha querido usted penetrar este misterio. La curiosidad le ha hecho á usted más osado que á toda esa grey de imbéciles que viven del otro lado del río...

El viejo iba y venía, arreglando sus trastos y observándome á veces de reojo. De pronto se puso á sonreír tristemente.

—¡Bah! Algún día había de saberse y no me desagrada que sea un poeta el que coja la primera nueva. Pero, está usted temblando,—añadió,—si tiene usted frío, alléguese aquí al hogar. Aquí tiene usted un banco.

Encogido aún por la sorpresa, fui á sentarme. Saale me detuvo con un gesto, á fin de retirar una caja que no había visto sobre la silla.

—Aguarde usted; he de sacar esta caja.—Y con toda naturalidad, agregó:—Son las piedras preciosas.

—¿Piedras preciosas?—interrogué con cierta duda.

—Piedras preciosas,—repuso el viejo;—vea usted: aquí hay esmeraldas, rubies, diamantes, turquesas, amatistas... vea, vea usted, y diciendo así, había abierto la caja y hacía cen-

tellar entre sus dedos descarnados la lluvia multicolor de la fabulosa pedrería. Esta vez, el asombro me causó un escalofrío. El viejo Saale me miró sonriendo, y sin darme tiempo á balbucear una palabra, añadió:

—No he robado esto, ni lo he fabricado tampoco. Es el último vestigio de mi fortuna. Pero ¿á usted qué le importa lo que yo he sido? Soy un pasajero de la vida; he llegado aquí desde remotas regiones: soy un hombre nada más. Lo que he sido no importa, lo que hago es lo esencial...

Entonces, aproximándose á mi oído, con una voz extraña, murmuró concisamente:

—A estas piedras les infundo vida.

Miró, regocijado, la sorpresa de mis ojos; y sin vacilar ya, prosiguió:

—He sorprendido el gran misterio de la naturaleza, que habían descubierto los antiguos derviches de la India y perdido después por la inepticia de la raza conquistadora: las piedras tienen un alma. ¿No ha oído usted contar que algunas esmeraldas envejecen con el tiempo? ¿No ha leído usted alguna vez que el topacio llora lágrimas calientes? Pues bien, yo he logrado despertar esas almas dormidas en el seno de las piedras; y he logrado algo más aun. ¿Le agrada á usted saberlo?

Yo empezaba á estar algo intranquilo oyendo hablar así á aquel extraño viejo. El, sin percatarse de ello, continuó:

—Sí, he logrado algo más: he logrado convertir esas piedras preciosas en insectos vivos, en insectos de rutilantes colores. Por medio de ese licor que bulle ahí, en ese alambique, despierto el alma de la roca, modifico la composición química de estas piedras silíceas, doy vida animal á los óxidos metálicos y transformo una esmeralda en uno de esos insectos que los sabios llaman odacantos melanuros; convierto un rubí en un oxíporo; un diamante en un atageno; un carbunco en un geotropos, es decir, en uno de esos escarabajos que en las noches de verano nos pasan zumbando por encima de la cabeza. ¡Y qué maravillas obtengo cuando ataco químicamente, con mayor ó menor intensidad, el óxido de plomo, las sales de cobre, los silicatos de alumina que informan esas piedras! Así he llegado á obtener el hermoso Cárabo que Fabricius denominaba carabus gematus, de piedras preciosas; el Hidroporos, de un amarillo topacio rutilante, que es una de las curiosidades del lago Mansfeld; el Filonto, de color de bronce; el Calosoma sycophanta, de un vivo color azul metálico, y la infinita variedad de los coprófagos que usted ve, en los días de sol, volar entre las flores como un diluvio de pedacitos de nácar. Soy un Creador, un verdadero Creador; y así, por dar vida á estos insectos, voy derrochando toda mi fortuna. Ahora, cuando concluya esa reserva de granates, esmeraldas y zafiros, seré un pobre, un miserable que tendrá que mendigar un pedazo de pan...

Me puse en pie, convencidísimo que me las había con un loco. El viejo Saale advinó mi pensamiento, porque murmuró casi en seguida:

—Aguarde usted; ahora verá.

Y cogiendo un hermoso zafiro vertió sobre él una gotita de licor. Súbitamente la piedra se animó entre los dedos del viejo, y á poco, un vivo Colirio, de un rutilante azul de Prusia, remontó el vuelo. El viejo me miró en silencio y luego inclinó la cabeza para ocultar una lágrima.

¡Hame ya, creyendo soñar, cuando la última frase de Saale se clavó en mi corazón como un dardo de acero.

—Vaya usted, poeta. No me desagrada haberle revelado mi secreto á un hombre que, como yo, arroja al mundo los tesoros de su espíritu para borrar el hambre del mundo.

Y aquella noche conocí la tristeza más honda de mi vida.

VICTOR PÉREZ PEYU

El lobisón

UNA noche en que no teníamos sueño, salimos afuera y nos sentamos. El triste silencio del campo plateado por la luna se hizo al fin tan cargante que dejamos de hablar, mirando vagamente a todos lados. De pronto Elisa volvió la cabeza.

—¿Tiene miedo?—le preguntamos.

—¡Miedo! ¿de qué?

—¡Tendría que ver!—se rió Casacuberta—¿a menos...

Esta vez todos sentimos ruido. Dingo, uno de los perros que dormían, se había levantado sobre las patas delanteras, con un gruñido sordo. Miraba inmóvil, las orejas paradas.

—Es en el ombú—dijo el dueño de casa, siguiendo la mirada del animal. La sombra negra del árbol, a treinta metros, nos impedía ver nada. Dingo se tranquilizó.

—Estos animales son locos—replicó Casacuberta—tienen particular odio a las sombras...

Por segunda vez el gruñido sonó, pero entonces fue doble. Los perros se levantaron de un salto, tendieron el hocico, y se lanzaron hacia el ombú, con pequeños gemidos de premura y esperanza. En seguida sentimos las sacudidas de la lucha.

Las muchachas dieron un grito, las polleras en la mano, prontas para correr.

—Debe ser un zorro—por favor, no es nada!—Toca, toca!—animó Casacuberta a sus perros. Y conmigo y Vivas corrió al campo de batalla. Al llegar, un animal salió a escape, seguido de los perros.

—¡Es un chanco de casa!—gritó aquel riéndose. Yo también me reí. Pero Vivas sacó rápidamente el revólver, y cuando el animal pasó delante suyo, lo mató de un tiro.

Con razón esta vez, los gritos femeninos fueron tales, que tuvimos necesidad de gritar a nuestro turno explicándoles lo que había pasado. En el primer momento Vivas se disculpó calurosamente con Casacuberta, muy contrariado por no haberse podido dominar. Cuando el grupo se rehizo, ávido de curiosidad, nos contó lo que sigue. Como no recuerdo las palabras justas, la forma es indudablemente algo distinta.

—Ante todo—comenzó—confieso que desde el primer gruñido de Dingo preví lo que iba a pasar. No dije nada, porque era una idea estúpida. Por eso cuando lo vi salir corriendo, una coincidencia terrible me tentó y no fui dueño de mí. He aquí el motivo

Pasé, hace tiempo, marzo y abril en una estancia del Uruguay, al norte. Mis correrías por el monte familiarizáronme con algunos peones, no obstante la obligada prevención a mi facha urbana. Supe así un día que uno de los peones, alto, amarillo y flaco, era lobisón. Ustedes tal vez no lo sepan: en el Uruguay se llama así a un individuo que de noche se transforma en perro ó cualquier bestia terrible, con ideas de muerte.

De vuelta á la estancia fui al encuentro de Gabino, el peón aludido. Le hice el cuento y se rió. Comentamos con mil bromas el cargo que pesaba sobre él. Me pareció bastante más inteligente que sus compañeros. Desde entonces éstos desconfiaron de mi inocente temeridad. Uno de ellos me lo hizo notar, con su sonrisita compasiva de campero:

—Tenga cuidado, patrón...

Durante varios días los fastidié con bromas al terrible huésped que tenían. Gabino se reía cuando lo saludaba de lejos con algún gesto demostrativo.

En la estancia, situado exactamente como éste, había un ombú. Una noche me despertó la atroz gritería de los perros. Miré desde la puerta y los sentí en la sombra del árbol destrozando rabiosamente a un enemigo común. Fui y no hallé nada. Los perros volvieron con el pelo erizado.

Al día siguiente los peones confirmaron mis recuerdos de muchacho: cuando los perros pelean a alguna cosa en el aire, es porque el lobisón invisible está allí.

Bromeé con Gabino.

—¡Cuidado! si los bull-terriers lo pescan, no va a ser nada agradable.

—¡Certo!—me respondió en igual tono—voy a tener que firmarme.

El tímido sujeto me había cobrado cariño, sin enojarse re-



motamente por mis zonceras. El mismo á veces abordaba el tema para oírme hablar y reirse hasta las lágrimas.

Un mes después me invitó a su casamiento; la novia vivía en el puesto de la estancia lindera. Aunque no ignoraban allá la fama de Gabino, no creían, sobre todo ella.

—No cree—me dijo maliciosamente. Ya lejos, volvió la cabeza y se rió conmigo.

El día indicado marché; ningún peón quiso ir. Tuve en el puesto el inesperado encuentro de los dueños de la estancia, ó mejor dicho, de la madre y sus dos hijas, á quienes conocía. Como el padre de la novia era hombre de toda confianza, habian decidido ir, divirtiéndose con la escapatoria. Les conté la terrible aventura que corría la novia con tal marido.

—¡Verdad! la va á comer, mamá! ¡la va á comer!—rompiéron las muchachas.

—¡Qué lindo! ¡va á pelear con los perros! ¡los va á comer á todos!—Palmoteaban alegremente.

En ese tono ya, proseguimos forzando la broma hasta tal punto que, cuando los novios se retiraron del baile, nos quedamos en silencio, esperando. Fui á decir algo, pero las muchachas se llevaron el dedo á la boca.

Y de pronto un alarido de terror salió del fondo del patio. Las muchachas lanzaron un grito, mirándome espantadas. Los peones oyeron también y la guitarra cesó. Sentí una llamarada de locura, como una fatalidad que hubiera estado jugando conmigo mucho tiempo. Otro alarido de terror llegó, y el pelo se me erizó hasta la raíz. Dije no sé qué á las mujeres desfavoridas y me precipité locamente. Los peones corrían ya. Otro grito de agonía nos sacudió, é hicimos saltar la puerta de un empujón: sobre el catre, á los pies de la pobre muchacha desmayada, un chanco enorme gruñía. Al vernos saltó al suelo, firme en las patas, con el pelo erizado y los bellos retraídos. Miró rápidamente á todos y al fin fijó los ojos en mí, con una expresión de profunda rabia y rencor. Durante cinco segundos me quemó con su odio. Precipitóse en seguida sobre el grupo, disparando al campo. Los perros lo siguieron mucho tiempo.

Este es el episodio; claro es que ante todo está la hipótesis de que Gabino hubiera salido por cualquier motivo, entrando en su lugar el chanco. Es posible. Pero les aseguro que la cosa fué fuerte, sobre todo con la desaparición para siempre de Gabino.

Este recuerdo me turbó por completo hace un rato, sobre todo por una coincidencia ridícula que ustedes habrán notado: á pesar de las terribles mordidas de los perros—y contra toda su costumbre—el animal de esta noche no gruñó ni gritó una sola vez.

HORACIO QUIROGA.

Dib. de Giménez.

Las rayas



—... En resumen, yo creo que las palabras valen tanto *materialmente* como la propia cosa significada, y son capaces de crearla, por simple razón de eufonía. Se precisará un estado especial; es posible. Pero algo que yo he visto me ha hecho pensar más de lo conveniente en la anomalía de que dos cosas distintas tengan el mismo nombre.

Como se ve, pocas veces es dado oír teorías tan maravillosas como la anterior. Lo curioso es que quien la finalizaba no era un árido joven urbano sino un hombre espinado desde muchacho en los negocios, que trabajaba en Laboulaye acopiando granos. El giro de una sobremesa nos había llevado a esa charla escolástica, más que rara en un activo negociante de cara quemada. Con su promesa, sorbimos rápidamente el café, nos sentamos de costado en la silla para oír largo rato, y fijamos los ojos en el de Córdoba.

—Les contaré la historia — comenzó enseguida — porque es el mejor modo de darse cuenta. Como ustedes saben, hace mucho que estoy en Laboulaye. Mi socio corretea todo el año por las colonias y yo, bastante inútil para eso, atiendo más bien la barraca. Supondrán que durante ocho meses, por lo menos, mi quehacer no es mayor en el escritorio, y dos empleados — uno conmigo en los libros y otro en la venta — nos bastan y sobran. Dado nuestro radio de acción, ni el Mayor ni el Diario son engorrosos. Nos ha quedado, sin embargo, una vigilancia enfermiza de los libros, como si aquella cosa lúgubre pudiera repetirse. ¡Los libros!... En fin, hace cuatro años de la aventura y nuestros dos empleados fueron los protagonistas.

El vendedor era un muchacho correntino, bajo y de color acentuado, que usaba siempre botines amarillos. El otro, encargado de los libros, era un hombre hecho ya, muy flaco y de cara color paja. Creo que nunca lo vi reírse, mudo y contraído: en su Mayor con estricta prolijidad de rayas y tinta colorada. Se llamaba Figueroa; era de Catamarca.

Ambos, comenzando por salir juntos, trabaron estrecha amistad, y como ninguno tenía familia en Laboulaye, habían alquilado un caserón con sombríos corredores de bóveda, obra de un escribano que murió loco aquí.

Los dos primeros años no tuvimos la menor queja de nuestros hombres. Poco después comenzaron, cada uno a su modo, a cambiar de modo de ser.

El vendedor Tomás Aquino, llegó cierta mañana a la barraca con una verbosidad exuberante. Hablaba y reía sin cesar, buscando constantemente no sé qué en los bolsillos. Así estuvo dos días. Al tercero cayó con un fuerte ataque de influenza. Volvió después de almorzar inesperadamente curado. Esa misma tarde Figueroa tuvo que retirarse con desesperantes estornudos preliminares que lo habían invadido de golpe. Pero todo pasó en horas, a pesar de los síntomas dramáticos. Poco después se repitió lo mismo, y así, por un mes: la charla delirante de Aquino, los estornudos de Figueroa, y cada dos días un fulminante y frustrado ataque de influenza; esto era lo curioso. Les aconsejé que se hicieran examinar atentamente, pues no se podía seguir así. Por suerte todo pasó, regresando ambos a la antigua y tranquila normalidad, el vendedor entre las tablas y Figueroa con su pluma gótica.

Eso era en diciembre. El 14 de enero, al hojear de noche los libros, y con toda la sorpresa que imaginarán, vi que la última página del Mayor estaba cruzada en todos sentidos de

rayas. Apenas llegó Figueroa a la mañana siguiente, le pregunté qué demonio eran esas rayas. Me miró sorprendido, miró su obra y se disculpó murmurando.

No fué sólo esto. Al otro día Aquino entregó el Diario, y en vez de las anotaciones de orden no había más que rayas: toda la página llena de rayas en todas direcciones. La cosa ya era fuerte; les hablé malhumorado, rogándoles muy seriamente que no se repitieran esas gracias. Me miraron atentos, pestañeando rápidamente, pero se retiraron sin decir una palabra.

Desde entonces comenzaron a enflaquecer visiblemente. Cambiaron el modo de peinarse, colocándose ahora el pelo atrás. Su amistad había recrudecido; trataban de estar todo el día juntos, pero no hablaban entre sí.

Así varios días, hasta que una tarde hallé a Figueroa doblado sobre la mesa, rayando el libro de Caja. Ya había rayado todo el Mayor, hoja por hoja; todas las páginas llenas de rayas, rayas en el cartón, en el cuero, en el metal, todo con rayas.

Lo eché en seguida; que continuara sus estupideces en otra parte. Llamé a Aquino y también lo despedí. Al recorrer la barraca no vi más que rayas en todas partes: tablas, planchuelas, barricas, hasta una mancha de alquitrán en el suelo, toda rayada...

No había duda; estaban completamente locos, una terrible obsesión de rayas que con esa precipitación productiva quién sabe a donde los iba a llevar.

Efectivamente, dos días después vino a verme el dueño de la Fonda Italiana donde aquellos comían. Muy preocupado, me preguntó si no sabía qué se habían hecho Figueroa y Aquino; ya no iban a su casa.

—Estarán en casa de ellos—le dije.
—La puerta está cerrada y no responden—me contestó mirándome.

—¡Se habrán ido!—argüí sin embargo.
—No—replicó en voz baja.—Anoche, durante la tormenta, se han oído gritos que salían de adentro.

Esta vez me cosquilleó el pelo y nos miramos un momento.

Salimos apresuradamente y llevamos la denuncia. En el trayecto al caserón la fila se engrosó, y al llegar a aquél, chapaleando en el agua, éramos más de quince. Ya empezaba a oscurecer. Como nadie respondía, echamos la puerta abajo y entramos. Recorrimos la casa en vano; no había nadie. Pero el piso, las puertas, las paredes, los muebles, el techo mismo, todo estaba rayado: una irradiación delirante de rayas en todo sentido.

Ya no era posible más; habían llegado a un terrible frenesí de rayar, rayar a todo costo, como si las más íntimas células de sus vidas estuvieran sacudidas por esa obsesión. Aun en el patio mojado, las rayas se cruzaban vertiginosamente, apretándose de tal modo, al fin, que parecía ya haber hecho explosión la locura.

Terminaban en el albañal. E inclinándonos, vimos en él, nadando apenas en el agua fangosa, dos rayas negras que se revolvían pesadamente.

HORACIO QUIROGA.

Dib. de Giménez.

Un reportaje al Elefante del Casino



El señor Elefante de Miss Elsa Philadelphia, en el escenario del Casino, con uno de sus cuidadores

Desde su debut en el Casino el extraordinario mamífero de Miss Elsa Philadelphia, sigue siendo objeto de grandes manifestaciones de aprecio por parte del público que llena noche por noche la sala del nombrado music hall.

La prensa diaria ha reseñado las habilidades del distinguido elefante y se ha encargado en consagrarle como un animal muy inteligente y honorable.

No teniendo a quien reportear resolvimos hacer un reportaje a un animal tan ilustré. Fuimos presentados con toda la ceremonia debida y de acuerdo con todas las prácticas de la urbanidad por el señor Roldán, administrador del Casino.

—El señor Elefante de Miss Elsa Philadelphia...

Nos inclinamos y estrechamos calurosamente la trompa que nos tendió con afectuosidad excesiva.

El señor Elefante es un animal muy culto. Sabe conversar sobre muchas cosas. Tiene opiniones políticas. Conoce música y, en sus mocedades, dice que fué editorialista...

Mientras que le preguntamos por su estado de salud el amable animal se colocó sus anteojos y comenzó a mover su trompa haciendo signos de asentimiento.

En seguida nos invitó a que presenciáramos algunas de sus muchas habilidades.

Empezó por bailar una matchicha y luego un cake walk. El pavimento temblaba bajo el peso formidable del eminente animal. Luego hizo ejercicios ciclisticos, jugó a la pelota, se mostró un acróbata arriesgado saltando sobre una fila de botellas. También nos honró con un concierto de violoncelo y otro de armonium. Tocó la marcha de Garibaldi y la Marianina, porque, en música, es terriblemente popular y no quiere saber nada de wagnerismo.

El público de Buenos Aires le agrada tanto como el chocolate que le da su domadora, Miss Philadelphia. Sólo le encuentra un defecto: que es muy pediguéño y que siempre

le exige la repetición de sus gracias y habilidades.

El señor Elefante, interrogado por nosotros, tuvo la deferencia de declararnos que antes de ausentarse del país dará en el Casino dos ó tres conferencias, prometiendo, además, hacer una jira por el interior para poder escribir un libro de impresiones. Nos dijo también que él no escribía con las patas sino con la trompa.

En una de las pausas de la entrevista, el señor Elefante, agitó ruidosamente con su trompa una campana de medio metro de altura. Se presentó una legión de monos y monitos, vestidos de frac rojo. Eran sus camareros y ayudas de cámara.

Nos invitó a tomar el aperitivo. Aceptamos. Él pidió para su uso cinco litros de alcohol puro, los cuales se ingurgitó de un sólo sorbo. La entrevista terminó con una danza árabe que el señor Elefante bailó con mucha gracia y mucho desparpajo.



La trompa y la pata del ilustre animal haciendo una reverencia ante el objetivo

Un reportaje al orangután "Petronio"

Se trata de un reportaje serio y transcendental. Ha llegado a Buenos Aires procedente de Hamburgo el lustro y sabio orangután de Borneo, bautizado recientemente con el nombre de Petronio. No bien estuvimos enterados de su arribo quisimos ir a presentarle nuestros saludos y a pedirle tuviera a bien darnos algunas impresiones fulgurantes sobre su viaje a nuestra capital. Ir a entrevistar a un mono de estirpe tan elevada como la de Petronio es cosa harto difícil para un periodista. Los monos tienen más recelo y se resisten a la fotografía, con más tenacidad que los hombres. Empero, cuando llegamos al palacio del orangután fuimos sorprendidos por su grave salud. Non habla adivinado. Una mucca de orangután pulido y bien educado nos hizo entender que Petronio se prestaba



Petronio

ala inconveniente a ser interrogado. Para corresponder a sus atenciones le hicimos plágios vehementes, diciéndole que su persona presentaba un excelente aspecto de salud y elegancia. Petronio, mirando al suelo, agradeció nuestra llorona. En seguida guardó silencio e hizo un gesto nocturno. Comprendimos entonces que Petronio también era filósofo.

— ¡No agrada a usted, señor, la filosofía?

— ¡Muchísimo! La he estudiado largos años en mis dominios de Borneo, pero nunca la he comprendido bien...

En respuesta hizo que nuestros ojos observaran a tan interesante personaje. Viste modestamente su piel parduzca, usa patillas y barba con desaliño, y su cráneo presenta unos cuantos pelos en caprichosos desorden. En sus ojos hay un mirar de tristeza que nos reveló al punto

el alma poética del distinguido orangután. Mientras se entretenia en rascarse con fruición la oreja izquierda, nosotros pensamos que Petronio era un mono de talento. Pero no se lo dijimos por temor a que nos creyera aduladores.

Para demostrarnos algunas de sus sabias habilidades, Petronio se

encaramó con presteza en un barrote de su palacio y adoptando una postura académica nos habló de sus nostalgias y de sus dolores. Ha sufrido mucho... Su vida casi es como la vida de un hombre pensador y desdichado, así al menos lo revelan sus grandes ojeras y las largas vigillas que anuncia su cara melancólica. Poco antes de que hiciera un viaje por Alemania, tuvo la desgracia de perder en Borneo a un robusto hijo varón llamado Mustafá. Tres meses antes, su esposa se había fugado con un orangután enemigo que no reunía más condiciones elogiabiles que la de ser buen mozo. Su esposa se portó como una



La tristeza de Petronio...



Meditando en su nuevo palacio del zoo

verdadera mona... Al recordar el episodio, nos pidió permiso para vertir unas cuantas lágrimas, operación que realizó con mucha fortuna sentimental y exhalando gemidos pintorescos. Luego nos habló de sus triunfos sociales. En Hamburgo lo visitaron varios príncipes y muchos literatos; fué entrevistado por varios periodistas ingleses y alemanes y una sociedad científica dió una conferencia para explicar su insigne abelongo orangutanésco.

En Buenos Aires, las primeras cosas que lo llamaron la atención fueron la estatua de Garibaldi y los tranvías eléctricos. Ambas cosas le agradan mucho. También sintió regocijo al ver personalmente a toda la gran filange de monitos que habitan en el zoo, quienes, según nos lo dijo enfáticamente, lo ofrecerán un banquete de bananas y mazamorra en la semana entrante, festejando su feliz arribo a nuestras playas. Siento grandes deseos de conocer el segundo plato de la comida próxima que le darán sus congéneres.

Para uso neto, Petronio está preparando un discurso largo y lleno de generosos conceptos. Piensa explicar en él con fundamentos científicos y hondos un pensamiento biológico que lo trajo transformado desde hace largos años. Consiste en una teoría antropológica por la cual se vienen a descubrir innumerables misterios de su raza. Como la plidiéramos que nos adelantara la idea central de su trabajo, nos dijo que en él se trataba de probar que el mono desciende del hombre, al revés de lo afirmado

por algunos ilustres amigos de Darwin.

— Señor Petronio, usted nos está ofendiendo, mida sus palabras... — le respondimos.

El célebre orangután frunció el ceño, puso la cara adusta y con su diestra, á falta de tarjeta, nos arrojó una banana en señal de desafío. Comprendimos nuestra indiscreción...

Es un partidario decidido de la democracia y enemigo personal del director del zoo, señor Onelli, á quien le dice con frecuencia frases de mano vivo.

Nos dijo que los monos estaban muy adelantados en las artes literarias. Ellos no conocen aún al modernismo y tienen el plagio como una verdadera virtud artística.

— Y en cuanto á política, ¿qué piensa usted, señor Petronio? ¿Cómo cree usted que podrá arreglarse el asunto de Corrientes? ¿Cree usted en el éxito del... viaje del senador Páez?

— El viaje de mi antecesor Páez, puedo asegurarlo que es completamente inútil. En cuanto al asunto de Corrientes, estoy convencido de que puede arreglarse á garrotazo limpio...



El adiós del orangután...

BUENOS AIRES

Habla una vez un buey

¡Vea un buey muy extraño. Sus ojos destilaban tanta mansedumbre que, más que buey, parecía un niño con hambre ó una mujer que sufriera de amor... Cuando miraba de soslayo, sentía los deseos de darle una lección ó darle un beso... En la estancia, los peones le llamaban «El tigre»... Era tan bueno, tan silencioso, tan cándido, tan tímido, que los perros se asustaban de él, y lo mordían... Siempre sucede así con los hombres muy mansos... El castigo hace daño...

«El tigre» nunca se lamentaba. No se quejaba... Como no sabía leer, ni escribir, ni contar, llegó á ser un gran sabio. Conocía, por instinto, el mérito de la vida, de los hombres, de la muerte y de los pastos. Por eso despreciaba el suplicio. Era un buey...

De noche, cuando yo salía á vagar por el campo, lo encontraba. A menudo inmóvil. Lejos de sus compañeros. Con la vista fija en las estrellas ó clavada en los charcos. Con los ojos empapados en lágrimas. Tal vez lo envenenaba la nostalgia de otro mundo mejor. Es posible que sintiera los espasmos de alguna metempsicosis. O el odio... ¿Quién sabe? No trabajaba en nada. Carecía de vigores. Era un viejo, en fin, un viejo. Y no sólo era viejo.

Era, además, muy flaco. Las costillas se le señalaban en la piel como si hubieran sido las marcas de antiguos latigazos recibidos por sus antepasados. Siempre estaba triste. Y poseía razones para estarlo. ¡Debe ser muy triste, muy doloroso convertirse en buey! ¿No es cierto, señora?... ¡Y cuántos hombres-bueyes hay sobre la tierra!... Un buey debe sentir ansias de ser toro. Ansias de ser fuerte, amado, respetado. En cambio, como es buey, todos lo picanean, lo ofenden, lo escarnecen y lo olvidan. ¡Pobrecito! Me imagino que el corazón de «El tigre» debió ser un convento solitario y terrible. Por sus patios no debió cruzar jamás el resplandor de una sonrisa. Por allí nunca, tal vez, pudo pasar el más bello de todos los pecados: el amor... Y hasta las dulces vacas, las vacas tentadoras,—tan coquetas, tan perfumadas, tan melancólicas, tan suaves,—habrán sido para él flores sin ninguna fragancia...

Por eso «El tigre» vagaba siempre meditabundo. Siempre arrastrando tras de sí

la cadena de sus bárbaras pacencias, de sus locos ideales, de sus extravagantes imposibles, de sus años de hierro...

Una tarde, lo vimos sonreír. Fué un milagro. Un misterio... Su larga cara de esfinge hizo una mueca. Sonrió físicamente.

Al otro día lo encontró la peonada. Yacía junto á la vía férrea... Daba lástima verlo, con los huesos partidos, con el alma rota... Una pata aquí. Una paleta allá. La cola por acullá. Muerto... El ferrocarril lo habla deshecho. Un suicidio, señora...

Causado de ser buey, el infeliz se mató como un hombre. Tenía talento... Pero como era un buey, los peones lo comieron. Yo también probé una piltrafa de su lomo. Y era carne muy tierna... ¡Qué raro! tiernísima Sabrosa... La digestión fué buena. Pero desde aquel día, todos los que comimos los despojos de «El tigre», llevamos en la cara la tristeza de los niños hambrientos y en el alma un rabioso deseo de ser toros... ¿Qué será, señora?

JUAN JOSÉ SOIZA REILLY.



UNA COSTA MISTERIOSA

Es un placer porque es una sorpresa... Acabo de penetrar en la soledad de una selva que, envuelta en el misterio de su virginidad, ha envejecido junto al inmenso río de cóleras felinas y mansedumbres humanas. Avanzo... Y al avanzar, mis pasos tienen el prestigio de las carabelas de Colón... Relativamente, los seres, á través de los siglos, sienten iguales sensaciones. Los hombres cambian pero las sensaciones son siempre las mismas... Por eso no es extraño que el triste almirante de Isabel la Católica, con su sabia locura dentro del cerebro, haya sentido al descubrir la América lo que yo siento al penetrar aquí... Vagar por una tierra de arcanos, de delirios, de sombras, en donde el espíritu de las viejas leyendas flota como un ensueño, es para la imaginación de los hombres sutiles un pecado demasiado prohibido para no ser delicioso. Por el saludable fenómeno de atavismo que la humanidad heredó del feliz esbadero que la biblia bautiza con el nombre de Adán, los hombres se empeñan con firmeza de locos, con valor de perros y con tanta y han extraído tanta luz de la sombra, que ya quedan sobre la tierra muy pocas cosas por investigar. El árbol de la fruta vedada está perdiendo el encanto de sus dulces manzanas... ¿Hay qué lamentarlo? Sí. Hay que lamentarlo, porque el día en que los hombres descubran el último misterio, la vida será para ellos cual un traje viejo que no valdrá la pena de llevar sobre el alma...



—¿Quién le ha dado permiso para venir hasta aquí?

Entre el compacto ejército de árboles surge de pronto un hombre. Es un viejo selvático, vestid



Con el rey de los ríos

Dor, por primera vez en la vida, me cupo la envidiable gloria de pararme a ciertos ilustres costados míos: la de entrevistar a un personaje célebre recién llegado a Buenos Aires.

De ningún famoso músico se trata. De un príncipe de la sangre tampoco. Bien que haya contemplado muchos pretenciosos vapores y aspirado el caprichoso humo de sus asmáticas chimeneas, mi héroe desdén las vulgares comodidades de la navegación moderna y, no teniendo dinero ni gozando de pasaje oficial, se ha conformado con arribar a nuestras playas, según la usanza de sus mayores, a bordo de un camalote.

Así se observan las tradiciones en las familias venetianas.

En las orillas pomposas de nuestro luminoso Riachuelo fué donde encontré al distinguido huésped.

Estaba filosofando cerca de un sólido poste y lucía en el esbello y robusto busto una hermosa y maciza cadena al parecer de metal. De vez en cuando abría la boca estentando soberbia dentadura. Y de la muchedumbre que lo rodeaba, admirativa, a respetuosa distancia, surgían voces algo imprudentes:

—¡Ché! a ver, Juan, que tiene sé! Traile una grappa del almacén.

—No, lo que quiere es comer. ¿A que no le das un pedazo de tu fama?

—Yo tengo un loro paraguayo, explicó una mujer con pie de bruja; así hace cuando v'hablar en guaraní.

Aproveché las risas para franquear a codazos, sin despertar el mal humor el apretado círculo de mirones. Ya en frente del protagonista, lo saludé con toda cortesía.

Parece mentira ¿no? pero él, en lugar de contestar gentilmente, cual le manda la buena educación, se volvió furioso y hasta intentó agredirme. ¡Qué animal!

—Señor Yacaré, le observé entonces, usted ignora que soy periodista y que, en esta virtud, disfruto de privilegios e inmunidades.

—¡Ah! comprendo, dijo, moviendo alegremente la formidable cola. Temía que me pidiese firmara postales para su novia... Ya que tan sólo es cuestión de un reportaje, estoy a sus órdenes...

—Pues bien ¿qué opinión tiene formada respecto a nuestra metrópoli?

—Hasta ahora, muy mala... ¡Es un país de salvajes!

—No diga, señor! ¿Usted no conoce nuestra parisiense avenida? ¿nuestra casa de gobierno, rival del Louvre? ¿nuestra monumental Catedral, rival de la Magdalena?...

Sus ojos, vivos y penetrantes, ¿no se han deslumbrado en los corsos de la calle Florida, ante la gallardía de nuestras opulentas bellezas?... ¿No ha participado de ningún five o'clock, muy high-life, en dulce, grata y chistosa compañía?... ¿No le han seducido los inefables ruiseñores y sirenas de nuestro parlamento?

—Ta, ta, ta... Esas son pamplinas. ¡Lo que yo sé, es que tan pronto enderecé hacia la tierra firme, esta moléndome después a palos porque buscaba defender la libertad de la policía que se moría de risa... ¡Bárbaros!... grotescos, carcajados.

—Sin duda, lo habían confundido con algún abominable manifestante.

—Así debe ser, porque, después de bien sujeto, recordaron a tiempo las verdaderas reglas de la clásica urbanidad.

—¡Va vel... Ciertamente al principio estaba algo sulfurado, y no sin razón. Malas consejeras, sin embargo, son las pasiones humanas; y, recuperada ahora la calma, reconozco por exageradas mis pesimistas impresiones del primer momento, hijas de una, equivocada paliza.

—¿Qué alma sin rencor!

—Sí, todo lo perdono cristianamente. Tanto más

cuanto que me han ofrecido una espléndida invitación. Figúrese que vino un señor de aspecto majestuoso e inteligente. Me examinó un rato a través de sus lentes de oro y habiendo comprobado la pureza de mi genealogía, prometió alojarme en su soberbio palacio de Palermo.

—Eso se llama rendir justicia al mérito.

—Todo un palacio para mí, un palacio rodeado por inmenso y pintoresco jardín, remembranza de mis selvas tropicales! Allí viviré de rentas, únicamente ocupado en elaborar sablos y artísticos mentís. ¡Ay! tan sólo peso ahora ciento cincuenta kilos. Necesito perderme de las penurias del viaje.

—¿Cuáles son sus alimentos preferidos?

—Forzosamente, como buen parísense, he tenido siempre gusto, asaz sencillos. Salvo uno que otro indio para variar la comida de los domingos y fiestas patrias, sólo contentaré con una rústica porción de mal condimentado surubi ó cualquier otro pescado. Algunas veces también, cuando años groseros ó mulas atolondradas, so pretexto de beber, venían a perturbar mi reposo en medio de los juncuales do escondía mi humilde lecho, me veía en el caso de darles á esas bestias una buena lección de tacto, arrancándoles de un mordisco todo el hocico. Es un plato bastante recomendable.

—Ya lo creo.

—Póngase en mi lugar... Imitaría su digno ejemplo.

—Desde que estoy en esta gran capital, empero, comprendo los beneficios de la civilización. Me preocupa mucho la idea de educar mis instintos y refinar mis sentimientos. Ayer, por ejemplo, á la hora de la siesta, meditaba profundamente en los medios de aristocratizar mi burdo paladar, ser primitivo. Se lo he expresado en versos nica-

...ave un sueño
...a las garras
...y los dientes
...a los rosados
...mujer; y -que
...[engullia
...delicados
...y cenizas.
...goloso entre go-
...[losos,
...cuantas docenas
de niños tiernos, rubios y salerosos.

—¡Válgame Dios!—exclamé: ¡qué programa de banquetes, señor Yacaré!

—Le gusta ¿no? ¡Pierda cuidado! Un día de estos, cuando esté instalado en mi regia morada, lo convidaré sin falta a un festín de esos. Un hombre como usted es un elemento imprescindible para mi mesa.

—Gracias mil, señor. Me entusiasma su bondadosa atención. Sin embargo, un pobre cronista no puede contraer compromisos a la hija. Estoy tan ocupado y ama a los poetas, ya que de memoria sabe a Dario, arcángel en el convite a Gabriel Carrasco, nuestro nuevo representante en el firmamento del Arte?

—Tiene luciérnagas en los ojos y me haría llorar.

—Entiendo... Y se anegaría el caldo. Pero escuche, ¡oh noble extranjero!

—¿Qué dice?... Usted me quiere perjudicar. Si me fero... Tenga la deferencia de rectificar este falso concepto en su papelucho, ó sino...

—Perdone, señor. Se me ha torcido la lengua, ilustré forastero!

—¡Viajero... viajero sencillamente! Escriba usted algunas gestiones romancescas.

—¡Cuán maravillosas dotes literarias posee usted! He visitado las ruinas de Misiones y hupado mis sulficos.



...sus padres!
 ...otra parte, no es ex-
 ...su error. Por culpa del
 ...usted me suponía oriun-
 ...de los alrededores de la en-
 ...Asunción. Es un país
 ...revolucionario. Soy corren-
 ...y basta.

—Entonces adivino los disimu-
 ...los motivos de su voluntario,
 ...y peligroso alejamiento del
 ...natal.

—Los profesores de la Escue-
 ...Normal habían incurrido, en
 ...la fácil brema de tildarme de co-
 ...cuculuro y cocodrilo. Yo, el se-
 ...Yacaré, no podía tolerar se-
 ...insulto... y me fui.

...son escapatorias diplo-
 ...Hay otros resortes.
 ...la partida. Usted pre-
 ...mizado de paz.

...que sería ir de Gua-
 ...Guatapérol! ¡Pobre de
 ...bra en Buenos Aires
 ...coquines para, lapí-
 ...pobre mi tumba, como
 ...entre, todos los diarios
 ...el funesto vocablo
 ...que tantos malos ra-
 ...pasar en los museos
 ...za.

...doctor de Palermo
 ...no que allí prestaría importantes servi-
 ...y a la ciencia.
 ...aba antes de emprender su aventura.
 ...miento no vale.
 ...mejor!

...usted, señor Yacaré, que ha ve-
 ...«La Bohème» y saborear en



—Desgraciadamente no, joven. ¡Me agrada
 mucho la ópera, pero los Rodolfo son tan mal
 reputados y su ejemplo es tan contagioso!... Te-
 mería comprometer mi renombre de virtud y
 austeridad.

—¿Cómo diablos, entonces, explica su presen-
 cia aquí?... á centenares de leguas de sus claras
 aguas do reflejan el balanceo de sus ramas flo-
 ridas las selvas seculares. Seguramente esta-
 rán en la miseria su mujer y sus hijos aban-
 donados. ¡Oh padre sin entrañas!

—¡No se aflija! En casa tienen manjares á pro-
 fusión. Pero ya que me demuestra un interés tan
 palpitante, le revelaré el mis-
 terio, pero con una condición.

—¿Cuál?

—La de guardar un silencio
 de ultratumba.

—Selo juro por el sol que nos
 alumbra sin manchas.

—Bueno. Pero tengo que ha-
 blarle en voz baja, amigo mío.
 Aproxime su oído á mis labios.

—Es inútil, señor Yacaré.
 No estoy sordo. Lo entiendo
 todo, á razonable distancia.
 Hasta lo podrían atestiguar
 mudos y tartamudos.

—¡Qué desconfiado es usted!...
 ¡Por unos colmillos que enseña
 al reír, se asusta y tiembla!...
 Tan acostumbrados están los
 hombres á la felonía y á la
 traición que hasta dudan de un

inocente lagarto, sino vegetariano, por lo menos acústi-
 co. Me mostraré más noble que todos ellos proclamando
 en voz alta mi secreto. He venido aquí ¿sabe á qué?

—Todavía no, señor.

—¡A completar el millón de habitantes!...

CARLOS DE SOUSSENS.

Dib. de Zavattaro.

UN GAUCHO en PARIS



Salimos de lo de Baratte, casi á la aurora, el estómago rejuvenecido por incomparable *soupe á l'oignon*... Y, en medio de las *Halles Centrales*, nos habíamos detenido, por la quinientésima vez, el poeta Machado, dos nocturnas doncellas y yo, á contemplar las inmensas pilas de zanahorias, coliflores, lechugas, melones, repollos, y los innumerables canastos rebosantes con frutas de la estación.

Estábamos como siempre maravillados ante ese sabio y variado conjunto que, todas las mañanas, transforma las veredas en mágica paleta de algún gigante hecho pintor. De repente:

—¡Ah, la pucha, caray!—sonó, cansada, una voz.

Nos dimos vuelta. Un joven alto y casi barbilampifio se estaba sentando sobre el cordón gelatinoso con los detritus de legumbres.

—¡Qué doloridas tengo las patas! prosiguió. ¡Bien dicen que los gauchos no sirven pa caminatas!...

Me dió un codazo Machado:

—¡Che! Suizo argentino: un atorrate de tu país.

—¡Callate! Machacado, sevillano de Galicia, ó te recito tus versos! Vamos á ver lo que tiene ó, más bien, no tiene en el vientre este pobre hombre.

Nos aproximamos todos:

—¡Hola! amigo, ¿qué estás haciendo por aquí?

Saltó como una gata:

—¡Usted es portañó, señor! y extendía las manos al cielo: lágrimas de alegría corrían por sus enflaquecidas mejillas.

—¡No! pero soy como si fuera de Buenos Aires. Vamos á un bolliche, que debes tener hambre. Me contarás tu historia después. Pero, de dónde sos vos?

—De Guamini, pa servir á usted, señor.

Y nos encaminamos hacia *Le chien qui fume*. Siempre listas para lo excepcional, nuestras parisienses se morían de risa y ambas, sin previo acuerdo, fueron á suspenderse de los brazos del nuevo compañero, charlando en francés, mientras él, haciéndose el compadrito, contestaba á cada pregunta:—Vui, vui, madama. Fe bo tan. Paris, tré yoli...

Los seguimos á corta distancia. Hice notar á Machado la gallarda figura de nuestro criollo. «Todo un buen mozo, decía yo: así son los paisanos de allá. Y, á pesar de ser arrugado, se ve que su traje es de buen paño negro y de no mal corte. ¿Ves cómo camina reparando piropos y sonrisas á las niñas? Diríase un caballero de la corte. ¡Cuidado, Machucado, que te va á robar la niña! Y le devolví con creces su anterior codazo.

Lindo espectáculo nos ofreció el novel amigo devorando, con poderosas mandíbulas de tigre, hambres, bifés, rosbifés, costillas y tortillas: ¡el *menu* de Camacho! y guiñándonos con ojos algo sorprendidos, mientras engullíamos docena tras docena, ostras de Marennes.

—Me perdonará el señor mi atrevimiento, acabó por decir: pero, ¿qué son estas bestias?

—Son cangrejos del Sena. Salen del agua ya fritos y con salsa. ¡Próbalos!

—¡No, señor! que parecen muy verdes, como las per-

dices pasadas. Más me gusta este carlón. Nunca he chupado tan bueno. ¡Es un nétar!

—Garçon, une autre bouteille de Médoc pour Monsieur et trois bouteilles de Chablis pour nous.

—Pero no hay más dinero, me suplicó al oído Machado.

—No importa, Manchado! Has de saber que los francos han sido inventados para gastarse... ¡francamente!... Y todavía tengo cincuenta.

Una vez llenas las copas:

—Aura, Juan Moreira, largá tu milonga. Se la explicaré á estas condesas que te tragan con tamaños ojos, como si fueses nada menos que don Bartolo.

—Con permiso, pues, ya que usted manda, le manifestaré que soy Pedro López, hijo de Santiago, que tiene un puesto cerca de la Larga de Guamini. El año pasado estuve de guardia nacional y me gasté tuita la planita. Así es que cuando don Ruñón, el comandante, me contrató pa arriar una punta'e vacas á Buenos Aires, me creí ya un Anchorena. Una noche topé en el Paseo de Julio con el capataz del vapor en que ayudaba á cargar los animales. Me convidó con vermú, vuski, ol tomo dyin, la mar! ¡Güeno! me mamé, él también, pero no tanto, porqu'era inglés, y me hizo poner el nombre en un papelito diciendo que me iba con él á París de Francia pa cuidar l'hacienda y ver la Torre Eiffel. Y me embarqué.

—Como carnero!...

—¡Es verdá, señor, pero lo hecho no tiene remedio. Encontré á cinco argentinos más á bordo y la primera noche la pasamos cantando vidalitas. En Montevideo, linda ciudad, se cargaron más reses. Todo iba muy bien: buena comida, pan fresco y vino. Era una gloria. Pero una vez en el mar todos nos enfermamos, echando tripas por la boca. El capataz nos hizo levantar á puntapiés para ir al trabajo. Protestamos y uno peló la daga. Entonces los marinos nos engrillaron, nos quitaron los cuchillos, los cigarrillos, y nos cerraron en la bodega. Con la rabia nos habíamos curado. «Hay que sufrir para ver París», dijo uno. «Pero una vez allí, será una fiesta de los angelitos», contestó otro. «¡Güeno! repliqué yo, vamos á aguantar; pero una vez en tierra ¡qué patiza macanuda les vamos á dar». Así es que á las 24 horas, cuando nos vinieron á sacar, amenazándonos con privarnos del tabaco y de la guitarra si no obedecíamos á la autoridad, nos hicimos los chanchos rengos y volvimos con gusto al aire y á la tarea.

—Y la travesía: ¿qué tal?

—No fué mala, señor, pero el rancho ni para perros. Vimos San Vicente, una isla con una majada de negros sin camisa, nadadores como patos de laguna; y una piedra, más petiza que la del Tandil, que se llama la Gata del Diablo. Todos hicimos la señal de la cruz y rezamos á la Virgen de Luján. Después estuvimos en Ternerifa, donde hay camellos... ¡pero tan jorobados por el oficial!... y también en Madera, donde los bueyes arrastran carros sin rueda. ¡Así son los países salvajes!

—¡Muy bien, muy bien! Viajando se aprende.

—Por fin, después de 34 días de sarandeo, vimos un

país muy verde, con sierras llenas de árboles, de jardines y de casas. Eran las costas de Francia. «¡Gracias a Dios!» gritamos y, abriendo tamaña boca, tratamos de avisar París y la Torre Eiffel.

—¿Había mucha neblina?
—¡No, señor! es que nos dijeron que no habíamos llegado todavía y que no era sino el Havre. Pero, ¡qué belleza de pueblo! Con la sonrisa en los labios nos dijo Robinson que podíamos bajar a tierra y nos dio una esterlina a cuenta del sueldo para divertírnos tuita la noche, con la condición de estar a bordo a las 4 de la tarde, pero no antes, por causa de la sanidad. No sabíamos una jota de francés, pero en la primera fonda y en las demás no tuvimos sino que decir: ¡Roni y en seguida nos entendían. ¡Qué país inteligente! Hasta las mujeres se portaron.

—Al fudo, compañero.

—Toavía con turca y media nos fuimos al puerto, ya a las 2. Había levantado el ancla el *Teviton* ó *Tiviton*, que así se llama, y se alejaba con mucho humo, como diciéndonos que nos había fumado. «¡Ladrones, asesinos, canallas, infames!» aullamos. No se paró el vapor. Iba a Liverpool. Uno de los nuestros se tiró al agua, pero felizmente lo pescaron. Se nos había pasado la mona. Nos fuimos a la comisaría. Nos indicaron el consulado, pero no había allí sino el canciller, un franchute, que nos dijo que no tenía fondos. Con los escasos francos que nos quedaban resolvimos ir a pie hasta París y aquí me tiene desde hace cuatro días. Hemos dormido en los bancos y, cuando llovía bajo los puentes. Ayer nos hemos separado para buscar mejor la vida, dándonos cita en el mercado, pero no he visto más a ninguno. ¡Se habrán extraviado con tantas encrucijadas!

—¿Y no encontraste a ningún argentino?

—¡Cómo no, señor! a varios he seguido desde el teatro de la Opera. Uno me dio 5 francos, pero eran falsos y casi me ponen preso. Otros me dijeron que habían venido a París con justo lo necesario para la fa-

milia. Supe la dirección de un ricachón que había sido algo en los bancos y lo esperé en la puerta de su palacio. Me dio un cobre, diciéndome: «No estoy como para mantener un haragán pijo como vos». Le retruqué: «¡Más piojosa será su madre!» y le tiré la moneda a la cara y me largué como avestruz, porque ya venía un vigilante. En fin, señor, mercé a su bondad, he comido por primera vez en 48 horas. Pero estoy desesperado, no sé cómo volver a la patria. También en el consulado de aquí, me han echado tres veces, siempre por falta de fondos. ¡Tampoco los tiene ahora mi pantalón, y, sin embargo no es consull...

—Veo que la miseria no te ha quitado la gracia. Bueno, amigo, ven irás esta tarde a mi casa a las dos. Almorzaremos juntos en lo de la Mére Rousseau, donde me flan, y me ocuparé en repatriarte de cualquier modo, siquiera como foguista. Ahí tienes mi domicilio y tomá dos francos para dormir en un hotelito. ¡Adiós! y mandate mudar ¡pero ligero!.

Nos estrechó efusivamente la mano, repitiendo sus testimonios de gratitud, y con paso algo vacilante se retiró.

—¡Garçon, l'addition!

La cuenta era de 37 francos y pico. En vano revise todos mis bolsillos; no pude reunir más de 30.

—Machado, amigo mío, me falta medio luis. Supongo que no me lo negarás.

—No me queda más de cinco francos: estas damas quieren coche... ¿No me dijiste que tenías cincuenta?...

—Has entendido mal: he dicho «sin cuenta». Ahora cuenta te!

—¡No importa! dejaré mi sobretodo de garantía. El patrón me conoce.

Así fué: Pedro López ha vuelto a Guaminí, Machado a Madrid, pero el sobretodo se ha quedado en París.

CARLOS DE SOUSSENS. >>

Dib. de Eusevi.

CONCURSO INTERNACIONAL DE TIRO AL BLANCO EN ROMA

EL GANADOR DEL PRIMER PREMIO

En este concurso internacional de tiro al blanco, en el que los campeones argentinos han conseguido una de las ocho recompensas ofrecidas, y en el que figuraban los más hábiles tiradores de diversas naciones, han resultado victoriosos los suizos, ocupando el segundo lugar los italianos, el tercero los franceses, el cuarto los alemanes y el quinto nuestros compatriotas.

El máximo de puntos fué conseguido por el tirador suizo señor Emilio Kellenberger, que hizo novecientos treinta y dos, sobre mil, siendo, por consiguiente, proclamado campeón universal en las tres distintas posiciones de tiro.

Suiza figuró en el macho con cuatro mil cuatrocientos cincuenta y un puntos sobre cinco mil; Italia con cuatro mil trescientos dieciocho; Francia con cuatro mil doscientos sesenta y cinco; Alemania con tres mil novecientos ochenta, y la República Argentina con tres mil seiscientos noventa y siete. El señor Conti, italiano, fué calificado campeón universal de tiro de



SR. EMILIO KELLENBERGER, DE SUIZA
Campeón mundial de tiro

pie; el señor Staheli, suizo con igual título en el tiro de rodillas; y el francés señor Landis, campeón mundial de tiro acostado.

Un éxito halagüeño debe considerarse el premio conseguido por los tiradores argentinos, teniendo en cuenta el premio que han conquistado y los rivales con que debían medirse, elegidos entre los campeones internacionales de más reconocida competencia, que representaban a sus países respectivos en el concurso.

El señor Kellenberger, que ha conseguido otros éxitos parecidos antes del que nos ocupa, puede considerarse un modelo de tiradores, no sólo por su destreza y firmeza de vista y de pulso, sino también por la serenidad que en tales certámenes demuestra, cualidad que falta a otros excelentes tiradores, insuperables en concursos de menores proporciones.

Un compatriota del señor Kellenberger, residente en San Juan, poseía el retrato del campeón suizo, y a esta feliz circunstancia debemos el poder publicarlo.

El archiduque fantasma



Un vivac de gauchos

Juan Orth, sobre cuya extraña personalidad acaba de publicar un interesante libro el señor Eugenio Garzón, ha reaparecido, mejor dicho, ha sido encontrado bajo el poncho del paisano, aquí, á dos pasos, como quien dice, de Buenos Aires.

Y el autor del sensacional hallazgo, debido á la casualidad, es un señor Lacour, quien refiere tan minuciosa como pintorescamente este episodio de la accidentada existencia del moderno Ulises.

Creo oportuno, antes de reproducir lo más saliente del relato, hacer un poco de historia.

Hace quince años desaparecía de la corte de Viena su alteza imperial Juan Nepomuceno Salvador, archiduque de Austria, príncipe de Toscana, hijo del gran duque Leopoldo II y de la princesa María Antonia de las Dos Sicilias. Coronel á los 25 años y espíritu obstinadamente batallador, publicó un opúsculo sobre cuestiones militares que le valió la enemistad del archiduque Alberto, vencedor de Custoza, y su alejamiento de la corte en calidad de comandante de la guarnición de Linz. Sus amores románticos con la bailarina Milly Stubal, "Ludmilla", como él cariñosamente la llamaba, se comentaron en la corte, dándole las proporciones de un verdadero escándalo. El archiduque Juan se vió solo frente á ella, y aunque sobrábanle alientos para la lucha, sus ideas tomaron, tras maduro examen, una orientación inesperada. En su nuevo ambiente de soledad y amor, resolvió ser algo más que archiduque: quiso ser hombre. Renunció á sus títulos y prerrogativas, abdicó sus derechos eventuales á la corona de Austria, y un buen día, desapareció de Viena. La odisea había empezado: ya no existía el archiduque Juan, y en su lugar quedaba sólo el nombre de Juan Orth, inscripto como propietario y capitán en el libro de á bordo del yate "Margarita".

Se señala su paso por París, Zurich y Liverpool, y su rastro se pierde. En 1890 reaparece Juan Orth en el puerto de la Enseada. Se lo da por muerto. Algún tiempo después, la policía enterrriana halla la pista de "Juan Orth, austriaco, comerciante, cuarenta y seis años próximamente, castaño, algo canoso el bigote, barba seria. Usina militarmente." Esta

afiliación coincide con la que se recibe de Viena al mismo tiempo que el empeñador ofrece premiar dignamente á quien le indique el paradero de Juan Orth. Pero, de pronto, como si se le hubiera tragado la tierra, Juan Orth, desaparece. Sin embargo, no se le traga la tierra: Juan Orth se embarca para el Japón, poco antes de estallar la guerra con Rusia.

Desde esa fecha (qué ha sido de este Juan Orth, desaparecido é inhallable, de este personaje misterioso, loco, sabio, misántropo, marino, comerciante, militar, todo eso junto ó nada de todo eso?...

Pues bien: la imperial incógnita acaba de ser despejada; ya pareció el archiduque, y bien cerquita de nosotros, ahí no más, en el Río Negro, según el señor Lacour más arriba mentado y á quien dejo la palabra, saltando por encima de ciertos escrúpulos geográficos, étnicos y hasta cronológicos:

"Yo no pretendo que mi encuentro con Juan Orth haya sido el efecto de un plan meditado; se lo debo á la casualidad."

Como ven ustedes, el narrador no trata de darse corte, lo que le recomienda doblemente.

... Un día, habiendo llegado á pedir hospitalidad en una "ranchería", vino hacia mí un "gaucho", ofreciéndome agua en un cubilete cuya forma me sorprendió.

—¿Me permitís preguntaros, "caballero"—le dije,—en cuánto apreciáis este cubilete?

—No está á la venta—me contestó.

Yo no apartaba la vista del cubilete. Un cuchillo había raspado imperfectamente el blasón grabado en la plata maciza, dejando adivinar la doble águila coronada...

Y, naturalmente, de esto al convencimiento de que el cubilete tenía por fuerza que pertenecer al archiduque Juan Nepomuceno Salvador de Austria-Hapsburgo, príncipe de Toscana, ó sea á Juan Orth, no había más que un paso.

—Perteneces á mi patrón, al "gringo"—continuó el "gaucho"—un hombre que tiene que saber más que un "pacho", porque siempre está leyendo.

Otra hábil pregunta mía me reveló el importantísimo detalle de que la ropa blanca del "gringo", no llevaba marca alguna: supe, además, que éste vivía en el país desde hacía diez años...

Pero, ¿no se había ido al Extremo Oriente, según la policía de Entre Ríos? ¿O es que Juan Orth cambió á última hora de itinerario, ó mintió como un... archiduque? Lo ignoro, y me concreto á establecer la verdad histórica... según la versión del señor Lacour.



Encuentro de Juan Orth y el señor Lacour

El cual, después de oír á "estos salvajes boyeros" de la pampa sudamericana salmodiar tiernas canciones y de tomar mate con acompañamiento de guitarra, bajo la dulce claridad de las estrellas (porque la cosa era de noche cerrada), oye que el gaucho le dice:

— "Aquí viene el "gringo", señor.

Un instante después, yo me hallaba en presencia del misterioso personaje. Por poco no le grito:

— ¡Vos sois el archiduque Salvador!...

El señor Lacour no llegó á decirlo, pero nuevas observaciones iban confirmando sus sospechas. El acento perspicacia!, hasta el ligero prognatismo de los Hapsburgos, adivinado bajo la tupida barba...

todas eran señas mortales.

Después de un rato de conversación banal sobre París y Viena, y Becquerel y madame Curie, el señor Lacour, sin preparación, bruscamente, como con rabia, se arranca con la pregunta decisiva:

— "Don Ramón, ¿habéis conocido á Juan Orth?"

El se estremeció. La obscuridad me impidió ver la expresión de su semblante, pero su voz temblaba.

— ¡Si he conocido á Juan Orth? ¡Y por qué iba á conocer á Juan Orth!

Pausa. Luego, con fingida sonrisa:

— En verdad, señor, no me esperaba...

— Don Ramón—dije, yo mirándole fijamente;—tengo la certeza...

— ¡Y aunque yo le hubiese conocido!...—saltó él con gesto breve y acento colérico.—Juan Orth ha muerto. ¿Acaso resucitan los muertos?

— ¡Temió que, en un arranque de cólera, se le escapara

su secreto? Hizo un esfuerzo, y soltando una sonora carcajada, agregó:

— Pero ya que tenéis la certeza de lo que pensaba, decid francamente que yo soy Juan Orth. ¡Y llanamente Altezai! ¿Sería chusco, no?

— Sería justo—respondí yo gravemente...

Luego, se encierran "don Ramón" y Lacour; éste le acusa, le abruma con presunciones y hasta con pruebas irrefutables: la confesión de un marinero de Oboló, la pista del archiduque Salvador en los fiordes chilenos y á través de la cordillera, la española mal pronunciada, el cubilete de plata, el prognatismo... ¡la mar!

— ¡Y todos estos libros á los que habéis sin piedad arrancado las tapas, sin duda para que sus cifras y blasones no pudieran delataros, no delatan, en vez, vuestro heroico propósito de arrancaros al mundo de los vivos? ¡Vos sois Juan Orth! ¡Y yo diré á la Europa que Juan Nepomuceno Salvador, archiduque de Austria, vive aún bajo el disfraz del gaucho en las pampas argentinas!

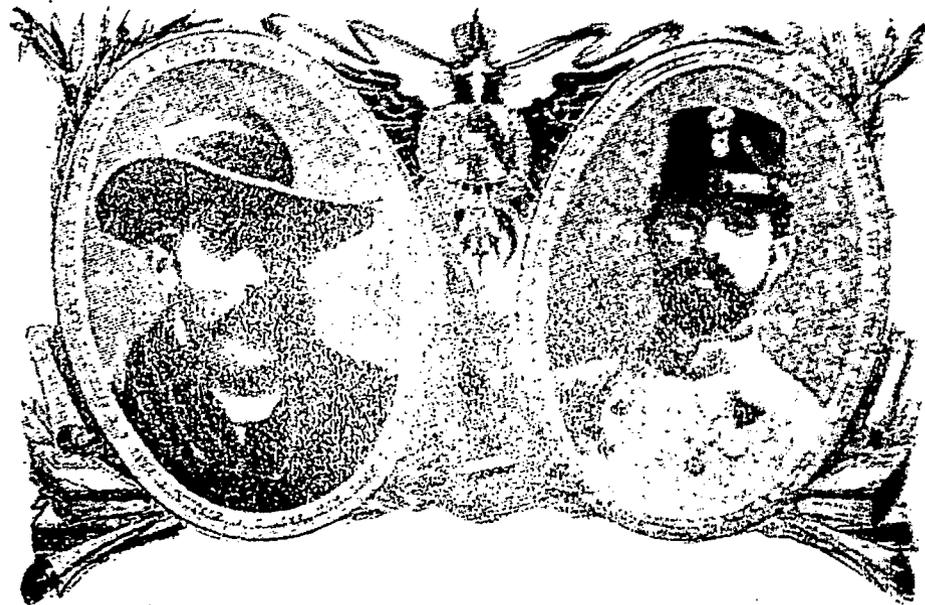
— Los muertos no resucitan—contestó el otro, tras una pausa.—Y levantándose, se perdió en la obscuridad del vestíbulo, donde oí el ruido de una puerta que se cerraba.

Conque ya lo saben los

lectores, y tomen nota, si creen oportuno comprobar el hallazgo y comunicarlo á la corte de Viena, ante la tentadora perspectiva de la gratitud imperial.

Eso, se entiende, si cualquier día no sale por ahí otro señor Lacour, denunciando la presencia del archiduque en alguna caverna del Fusiyama, en el país amarillo de las gheisas.

TARTARIN.



Juan Orth, 1906

El archiduque Salvador,
1890

Índice

	página
Introducción	
Capítulo I. Presentación. Literatura rural y <i>fantasy</i> en su circulación popular	1
Capítulo II. Estado de la cuestión. Reconversiones, canonizaciones y otros modos de transacción cultural	10
Capítulo III. Actualidad y literatura en <i>Caras y Caretas</i>	24
<i>Figura 1</i>	45
Primera parte: literatura popular y <i>fantasy</i>	
Capítulo IV. Literatura antimimética como <i>fantasy</i> : sobrenaturalismo y comicidad	47
Capítulo V. La matriz del diálogo en la literatura popular y en el <i>fantasy</i>	70
Segunda parte: Tradición rural y modernidad en la representación literaria del campo	
Capítulo VI. El Nativismo como programa teórico: Joaquín V. González y <i>La tradición nacional</i>	93
Capítulo VII. El Nativismo como proyecto creador: Martiniano Leguizamón, entre el teatro y el libro	113
Capítulo VIII. Modernismo y estructura de sentimiento moderna: exploraciones de lo rural	139
Tercera parte: <i>fantasy</i> rural en la revista <i>Caras y Caretas</i> (1900-1910)	
Capítulo IX. Personajes delegados: diálogos imposibles	162
Capítulo X. Diálogo periodístico	178
Capítulo XI. Cuentos de fogón: del testigo evocador al narrador popular	198
Capítulo XII. La anécdota fantástica: del narrador popular al narrador letrado	214
<i>Figura 2</i>	237
Conclusiones	238
Apéndice	243
Antología de textos de <i>fantasy</i> rural	